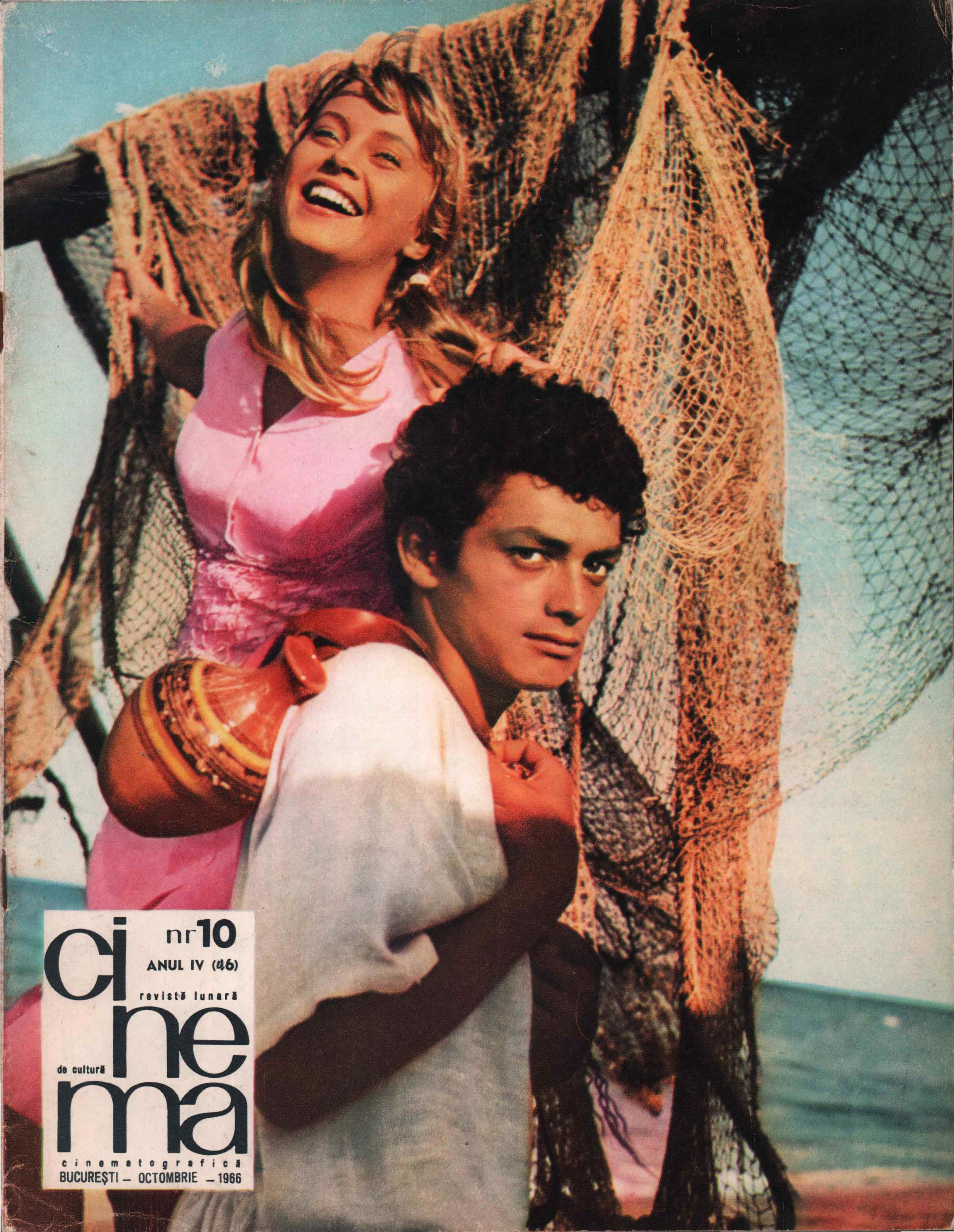


ci ne ma
nr 10
ANUL IV (46)
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREȘTI – OCTOMBRIE – 1966

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

Ce vom vedea în actuala stagiune cinematografică? —
Documentariştii în actualitate 1
PUNCTE DE VEDERE
Nicolae Ţic: O limită: ilustrativismul — de *Valerian Sava* 2
CRONICA
Vremea zăpezilor — de *Val. S. Deleanu* 3
Colocviu — de *George Littera, G. Dimiseanu, Al. Racoviceanu* .... 5—6
PANORAMIC PESTE PLATOURI
Bilanţ de sezon — de *Eva Sîrbu* şi *Al. Racoviceanu* 6
O FISĂ PE LUNĂ
Margareta Pîslaru — de *Adina Darian* 14
FESTIVALURI
Pola 66 — Cinematografia iugoslavă în arenă — de *Mihai Iacob* 15
PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEŞTI
Paul Călinescu — de *Călin Căliman* 18
UN FILM PE LUNĂ — Zorba grecul
Permanenţa mitologiei — de *Romulus Vulpescu* 20
Veşnica problemă a ecranizării — de *Ov. S. Crohmălniceanu* 21
Anthony Grecul — de *Mircea Mureşan* 22
CRONICA CINE-IDEILOR
Noul val în 1966 — de *Silvian Iosifescu* 23
CORESPONDENŢE
Praga — Jiri Brdecka, creator original — de *Jaroslav Broz* 25
Istambul — Privire asupra cinematografiei turce — de *Stela Kintescu* 26
Tokio — Speranţe japoneze — de *Shinobu Itomi* 27
TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV
Lilian Gish — de *Jerzy Toeplitz* 28
SCRIITORII ROMÂNI ŞI FILMUL
Tudor Vianu — de *B. T. Rîpeanu* 29
DIN ISTORIA FILMULUI ÎN ROMÂNIA
Primul film sonor — de *Constantin Popescu* 30
CRONICA CINEMATECII
Realismul poetic — de *D. I. Suchianu* 31
CARTEA DE FILM — de *E. Voiculescu* 32

SUPLIMENT

CRONICA
Fără nervi şi cu zîmbetul pe buze (**Cît timp eşti sănătos**) I
Ca însuşi circul (**Yoyo**) — de *Eva Sîrbu* I
Cînd ultimul desperado moare (**Warlock**) — de *Remus Vladimir* II
Un episod real (**Cele 4 zile ale oraşului Neapole**) de *Nina Cassian* III
Filmul frumuseţii în devenire (**Umbrele strămoşilor uitaţi**) de *Magda Mihăilescu* IV
Cocteil de schiţe (**Mărturisirile unui domn cu camere mobilate**) de *Iulian Mereuţă* IV
CONTRACRONICA
Un film cutremurător? — de *Radu Cosaşu* V
DOCUMENTARUL
Autenticitate şi transfigurare poetică — de *Dinu Kivu* VI
FILMUL DE ANIMAŢIE
De la sumar la complet — de *Ion Frunzetti* VII
TELECRONICA
Contradicţii, actualitate şi inactualitate — de *Valentin Silvestru* VIII
CULTURA SĂLII DE CINEMA
Lucruri vechi despre afişe noi — de *Adrian Ţiroiu* VIII

MERIDIANE, FILMUL PE GLOB, SECVENŢE, ŞTIRI



ANA SZELES şi SORIN POSTELNICU, tinerii eroi din filmul **Zodia fecioarei** (Foto A. Mihailopol)



Actriţa EMMANUÈLE RIVA, cunoscută spectatorilor noştri din filmele **Climate** şi, recent, **Thérèse Desqueyroux**. (Foto Unifrance)



Ce vom vedea în actuala stagiune cinematografică?

Deşi stagiunea pare a fi doar unitatea de timp a vieţii teatrale sau concertistice — cinematografele bucurîndu-se de o existenţă perpetuă, indiferente oarecum la capriciile anotimpurilor — tradiţia a creat totuşi pentru filmele româneşti un ciclu aparte de ieşire în lume. Ciclul începe toamna, cînd se numără... primele filme ale noii recolte, continuă iarna şi primăvara, întrerupîndu-se în luna mai sau iunie, în pragul Festivalului naţional al filmului de la Mamaia — cînd are loc bilanţul şi confruntarea competitivă a celor mai bune producţii.

Se creează astfel un răgaz, util nu numai pentru a feri creaţiile naţionale de caniculă, dar şi pentru a face o retrospectivă şi a întocmi planuri de viitor. Fiindcă producţia anului care vine începe şi ea încă din toamna anului în curs, o dată cu noua stagiune de premiere. Noi scenarii intră în lucru la toate cele trei studiouri ale noastre, la Buftea încep probele de actori şi pe coridoare etichetele se schimbă, apar altele noi, cu titluri ciudate, a căror explicaţie o vom afla pe ecrane, peste un an, în toamna viitoare.

Deci anul cinematografic începe toamna.

Primul semnal îl dă, cum este şi firesc, studioul «Alexandru Sahia» — prezent în actualitate prin însuşi profilul său, cu jurnalele săptămînale, cu reportajele şi documentarele sale. Iată de ce — în turul de orizont pe care ni-l propunem — ne vom opri în acest număr la studioul de pe malul lacului Herăstrău.

DOCUMENTARIŞTII ÎN ACTUALITATE

Ne răspunde directorul studioului «Alexandru Sahia», ARISTIDE MOLDOVAN.

— Producţia studioului nostru — ne declară de la început directorul studioului «Alexandru Sahia», Aristide Moldovan — are un pronunţat caracter de presă. Filmul documentar, filmul ştiinţific, jurnalul de actualităţi, nu pot fi concepute decît direct legate de actualitatea politică, economică şi culturală.

EPOPEEA CONTEMPORANĂ

Este firesc, ca atare, să ne preocupe în primul rînd marile noastre şantiere, reprezentative pentru efortul constructiv al României contemporane. După **4 000 de trepte spre cer, Spre cer,** şi **Înainte de ultima treaptă,** filme dedicate hidrocentralei de pe Argeş, regizorul Titus Mesaroş îşi încheie seria cu **Ultima treaptă.**



Filmul va ilustra efortul final al constructorilor și marea bucurie care încununează această nouă victorie a epopeii noastre naționale contemporane. Cu materialul filmat de-a lungul anilor pe acest șantier se va putea realiza de asemenea un film cuprinzător, care să înfățișeze eventual întreaga istorie a construcției hidrocentralei de pe Argeș. Acum, ne propunem și am și început de fapt de cîțiva ani să urmărim, de asemenea fază cu fază, marea construcție a hidrocentralei și sistemului energetic de la Porțile de Fier. Regizorul Mircea Popescu a terminat două filme cu această temă. Unul din filmele viitoare, pe care-l va realiza de asemenea, va înfățișa momentul inundării insulei Ada-Kaleh.

— E o temă care ar putea interesa. .

MAI MULȚI POEȚI ȘI PROZATORI AI PELICULEI

— După cum ați putut observa, ne-am creat obișnuința să încredințăm unui regizor urmărirea unei mari construcții pe întreg parcursul său. Așa am procedat și cu Combinatul siderurgic de la Galați, unde regizorul Mirel Ilieșiu a turnat filmele **Drumul** și **Știați că...**, apoi documentarul despre recenta dare în exploatare a primei unități a Combinatului, laminorul. El se va preocupa în continuare și de alte documentare care vor înfățișa același mare șantier, pe masură ce el va căpăta conturul unei construcții împlinite. Este evident că prin această constanță în urmărirea unei teme se poate aprofunda cunoașterea oamenilor și a locurilor.

— Și se întărește sentimentul de autor al realizatorilor. Dar confruntarea mai multor viziuni artistice asupra unei mari teme ar fi la rîndul ei stimulatoare. S-ar evita și riscul unei prezentări unilaterale sau mai puțin inspirate. Șantierele, de pildă, sînt o zonă tematică aptă să inspire atît documentarul spectacular — modificarea geografiei prin noile construcții, cît și documentarul de observație a mediului uman, poemul, ca și filmul tip jurnal de bord.

— În viitor și alți regizori vor putea să-și încerce forțele înfățișînd aceste mari obiective ale planului cincinal. De altfel, subiectele însele se multiplică. O nouă mare hidrocentrală se înalță pe Lotru. Acolo a filmat în vara aceasta Gheorghe Horvath și documentarul realizat de el va putea fi văzut în această toamnă pe ecrane.

ÎN CENTRUL ATENȚIEI — EFORTUL UMAN

— De obicei, documentarele închinate marilor șantiere — multe din ele elocvente — se preocupă de construcția ca atare — ceea ce este firesc, dar mai puțin de mediul social, de ambianța umană, de tipologia specifică unui șantier, uneia sau alteia dintre regiuni.

— Intenția autorilor este totuși ca în centrul atenției să se afle efortul uman, figurile constructorilor și viața lor. Aceeași tendință o manifestă și alte filme, cum ar fi cele două serii prevăzute pentru documentarul **Solii Congresului**, în care Pavel Constantinescu îi va înfățișa pe muncitorii din industrie și fruntașii din agricultură, participanți la Congresul al IX-lea al Partidului. Mai citez — în această ordine de idei — din planurile de producție ale grupelor, filmele **Cargoul de 12 000 tone** de Jean Petrovici și **Petrolul** de Titus Mesaroș. Sînt doi dintre laureații festivalurilor de la Mamaia care — utilizînd formulele artistice ce le sînt proprii — vor continua să prezinte, în noile lor filme, oameni ai zilelor noastre, în mediile lor de viață și de muncă. Ne gîndim de asemenea să realizăm o suită de monografii dedicate regiunilor noastre. După planurile pe care le-am făcut, ar urma să începem cu regiunile Argeș, Suceava, Brașov, Dobrogea, descoperindu-i fiecăreia profilul și nota specifică. În privința valorificării tradițiilor noastre naționale, citez de asemenea filmele în curs de realizare — **Eminescu la Ipotești** de Paul Orzea și **Biserici de lemn** de Pavel Constantinescu.

UN PLUS DE AUTENTICITATE

— Cîteva dintre filmele studioului, utilizînd metodele noi ale ciné-vérité-ului și cinematografului direct, au atribuit documentarului românesc un plus de autenticitate. Intenționați să permanentizați și să extindeți asemenea preocupări?

— Chiar unele din filmele citate vor fructifica noile cuceriri ale artei și tehnicii filmului, la care vă refereați. Mai mulți regizori sînt interesați să realizeze anchete sociale pe peliculă. Alexandru Boiangiu, al cărui **Caz D** a fost vizionat lunile acestea, va realiza un nou film, cu altă temă, dar de aceeași factură: **Dreptul la bătaie.** Ion Moscu, Titus Mesaroș sînt și ei doritori să abordeze această categorie a documentarului, eficace pe plan social și stîrnind interesul viu al spectatorilor. Unele din ele vor avea un caracter critic. **Să învățăm limba română,** de Florica Holban «va inventaria» firmele și alte inscripții publice eronate. Altele vor intra în zona umorului și a lirismului. **Zîmbetele foștilor copii,** de Doru Segal va aduce pe ecran chipurile de azi ale eroilor filmului său mai vechi, **Să zîmbească toți copiii.**

— În domeniul filmului științific?

DOCUMENTARUL ȘTIINȚIFIC IA AMPLOARE

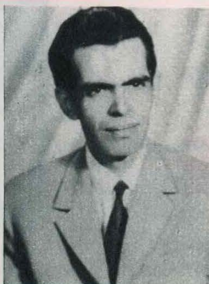
— În acest an vor apare nouă numere ale noului jurnal de actualități, **Orizont științific.** Putem spune de pe acum că această nouă ediție lunară a jurnalelor noastre de actualități a fost primită de spectatori cu mult interes și că preocuparea de a intensifica activitatea atît de necesară și prețuită a cineaștilor în domeniul filmului științific începe să dea roade. În 1966 vom realiza 12 ediții ale acestui nou jurnal. Există acum în studiou două grupe de creație pentru filmele științifice de diferite genuri. Una din ele e condusă de Ion Bostan, a doua de Mircea Popescu. Aș vrea să subliniez că acest sistem de organizare a activității studioului, pe grupe, s-a dovedit foarte rodnic, atît în domeniul documentarului artistic, cît și al celui științific, contribuind la creșterea spiritului de răspundere și de inițiativă al creatorilor, la diversificarea producției. Realizăm filme științifice cu teme din matematică, fizică, chimie, științe tehnice, biologie, astronomie, istorie, etnografie ș.a.m.d. Iată doar cîteva titluri: **Brevet de invenție pentru procedeul românesc de obținere a cocsului** de Nicolae Otrocol, **Cancerul metalelor** de Doru Cheșu, **Calculul probabilităților** de Mircea Popescu, **Marea Sarmatică -Marea Neagră** de Ion Bostan, **Găteala capului** de Paula Popescu-Doreanu.

— Care din filmele studioului vor apare pe ecrane în primele luni ale stagiunii?

— După filmele premiate la Festivalul de la Mamaia, urmează cîteva documentare de artă — **Pictorul Ghiață** de Nina Behar, **Pictorul Țuculescu** de David Rău, **Brâncuși la Tirgu-Jiu** de Eric Nussbaum, filmul monografic **Cronică maramureșeană** de Petre Sirin, filmul științific **Fermenți** de Doru Cheșu și altele.

PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NAȚIONALE DE FILM

NICOLAE ȚIC



PUNCTE DE VEDERE

o limită: ilustrativismul

— Spuneați, într-un articol din Gazeta Literară, că nu știm să povestim în filmele noastre. Legați această observație de faptul că unii vorbesc, în ultimul timp, despre o întoarcere la filmul narativ?

— Cei care vorbesc despre o întoarcere la narațiune, la lirism, la duioșie, au văzut la festivaluri și cu alte prilejuri multe filme străine, în care această tendință pare a fi într-adevăr prezentă. Dar antevorbitorii în cauză omit să precizeze că e vorba de întoarcerea la filmul narativ a unor cineaști care au parcurs între timp o multitudine de experiențe artistice, au încercat o serie de formule noi de expresie cinematografică, după ce în prealabil învățaseră foarte bine să povestească în maniera clasică. Or, în ceea ce ne privește, în cinematografie, nu putem vorbi de o întoarcere la narațiune, pentru că noi n-am experimentat noile formule sau am făcut-o cu totul sporadic, iar înainte de asta nu reușisem încă să învățăm a povesti bine după sistemul tradițional. Avem deci — dacă se poate spune așa — două rămîneri în urmă.

— În istoria filmului, de la primele începuturi și pînă azi, au fost parcurse anumite etape, au fost marcate o serie de momente: un moment Lumière — filmarea directă a scenelor de viață, un moment Méliès — intervenția fanteziei, filmul de artă, filmul de avangardă etcetera. Fiecare din aceste etape a avut limitele ei, excesele ei, dar fără ele filmul n-ar fi putut progresa. Poate ne-ar trebui și nouă un moment, să zicem, al

vremea zăpezilor

ci
ne
ma

CRONICA

Monica Ghiuță mărturisește o sensibilitate intens dramatică.

Ștefan Mihăilescu-Brăila în decorul fabulos al bălților Dunării.

Ilarion Ciobanu — portretul fermității pure.





O producție a Studioului «București».
REGIA: **Gheorghe Naghi.**
SCENARIUL: **Fănuș Neagu și Nicolae Velea.**
IMAGINEA: **Nicu Stan.**
SCENOGRAFIA: **Constantin Simionescu.**
INTERPREȚI: **Ilarion Ciobanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Toma Caragiu, Monica Ghiuță, Sebastian Papaiani, Vasilica Tastaman, Lelia Columb, Mihai Mereuță, Colea Răutu, Iulia Vraca, Gheorghe Naghi, Alexandru Lungu.**

După **Merii sălbatici**, film prezentat pe ecran în mai 1965, studioul București programează un nou film de actualitate inspirat din mediul sătesc: **Vremea zăpezilor** de Gheorghe Naghi. În acest an și jumătate, au avut timp să se stingă toate ecourile critice ale **Merilor sălbatici**. De la filmul anterior al lui Gheorghe Naghi, **Lumină de iulie**, au trecut trei ani. timp de asemenea suficient pentru ca regizorul să se fi hotărît a face, de data aceasta, cu totul altceva. Așa încît avem motive să privim noul film aproape ca pe o operă de pionierat.

De altfel, **Vremea zăpezilor** e realmente într-un fel un cap de serie, ca și celălalt film de actualitate (singurul) care a mai fost prezentat în acest an de către studioul București, **La porțile pămîntului**. S-a observat, în primăvară, că după ce păruse consacrat

filmului «literar», să auzim la un moment dat proteste împotriva «invaziei» scriitorilor în cinematografie. Apoi, depășind această fază, sau chiar înainte de asta, să putem semnala un interes cvasigeneral pentru filmarea directă sau pentru alte formule, dar — în fine — să fie consumate efectiv și însușite realmente anumite experiențe...

— Să fie consumate pînă la capăt. Pentru că, într-adevăr, nu vom putea vorbi de închegarea unei școli naționale de film fără o unire a forțelor, fără orientarea lor în anumite direcții. E de mirare că noi discutăm despre o întoarcere la narațiune, dar n-am ajuns încă, în filmele noastre, la o bună narațiune cinematografică — și e de mirare fiindcă eu cred că, în folclor și în literatura cultă, noi excelăm în arta de a povesti. Povestirile noastre populare au momente surprinzătoare, pline de neprevăzut, de lirism, oamenii noștri știu să povestească foarte frumos. Literatura noastră dovedește multă fantezie, multă inventivitate — ceea ce în filme se simte foarte puțin. Foarte puțin a pătruns în film fabulosul. Proza noastră are mult umor. un umor de foarte bună calitate, în timp ce umorul din filme seamănă foarte rar cu umorul nostru și pare mai degrabă împrumutat. Ce poate să dea substanță operelor unei școli naționale de film, dacă nu calitățile și firea poporului, puse în valoare și în lumină de literatura și arta sa? Nouă ne va fi greu să uimim lumea cu mișcări de aparat, cu imagini ciudate, cu un montaj încă nevăzut. Lucrurile astea sînt atît de bine făcute și de mult făcute de alții, încît noi vom veni cu întîrziere. Dar, preluînd tot ce s-a învățat în mînuirea tehnicii, folosind tot ce e bun, modern, în domeniul posibilităților de expresie cinematografică, putem spune lucruri foarte interesante despre noi înșine

— Să ne referim, în acest sens, la filmele făcute pînă acum.

— Asta ar însemna să criticăm cele mai bune filme ale noastre.

— Spunînd care sînt cele mai bune filme ale noastre, înseamnă că le evidențiem. Iar ca să mergem înainte, trebuie să ne sprijinim tocmai pe aceste filme mai bune, adică să le depășim. Deci să vedem care le sînt limitele. Simpla împărțire a filmelor în «bune» și «rele» e o disociere prea elementară.

— Filmele noastre bune au valoare dacă sînt raportate la evenimentele pe care le descriu, dar nu își păstrează aceeași valoare cînd sînt judecate în sine și în perspectiva timpului. De exemplu, filmele istorice sau de epocă. **Tudor** înfățișează foarte bine ce s-a întîmplat într-un anumit moment al istoriei noastre, evocînd cu pasiune figura unui erou național. **Haiducii** e și el, după părerea mea, un film bun și interesant, înfățișînd pentru prima dată pe ecran un aspect al răzvrătirii sociale și naționale care a fost haiducia. **Lupeni 29** arată «bine de tot» ce s-a întîmplat la Lupeni în 1929, cît de cruntă a fost exploatarea, cît sînge s-a jertfit pentru ca să triumfe dreptatea celor de jos. **Pădurea spînzuraților** e un film foarte bun. **Răscoala** e o ilustrare a luptei țăranilor din 1907, convingătoare și impresionantă. Dar, în toate aceste filme, am mers mai ales pe linia unei ilustrări a momentelor și evenimentelor și mai puțin în direcția cultivării unor înțelesuri și a unor rezonanțe valabile în timp, capabile să-l intereseze oricînd pe om. Această calitate — valoarea durabilă în timp — ține de felul cum e concepută narațiunea, de felul cum se îmbină imaginea de ansamblu, mișcarea maselor, cu povestea intimă, omenească a unuia, a doi sau trei dintre eroi. În ceea ce mă privește, mi-a făcut o mare plăcere să scriu scenariul **Golgota** — pe care îl realizează acum Mircea Drăgan — și în care, pornind de la evenimentele petrecute la Lupeni în 1929, înfățișez o poveste simplă, aparent colaterală, a cîtorva femei văduve ale celor uciși în timpul masacrului. Intensitatea dramei nu se măsoară prin numărul personajelor, ci aș zice că, dimpotrivă, extinderea subiectului, desfășurarea exterioară a acțiunii diluează drama. Există credința — falsă — că în film e nevoie, ca și în cărțile de istorie, să redai amplu toată suita de evenimente, să reproduci toate detaliile de epocă și de stare socială. Asta îi împiedică pe realizatori să se ocupe de povestea ca atare, să aleagă situații inedite, să le aprofundeze. De aici și banalitatea subiectelor și uniformitatea lor. Într-o vreme, în toate filmele a căror acțiune se petrecea la țară, singura întrebare era: — Intri sau nu intri în colectivă? După aceea, a apărut o altă problemă, preluată automat de toate filmele: problema femeii care s-a căsătorit în condiții cam dubioase și care acum, în condiții sociale

comediei, Geo Saizescu aborda pe neaşteptate în filmul amintit drama psihologică. **Vremea zăpezilor** este în filmografia lui Gheorghe Naghi prima lucrare care sondează zonele tragicului. Totuşi, cazul său e întrucîtva deosebit de al altor regizori, care schimbă cu totul de la film la film formulele, genul, temele, mediile şi timpul istoric. La Gheorghe Naghi putem semnala o anumită constanţă, perseverenţa într-o categorie estetică, înainte de a trece la alta. El este autorul sau coautorul (împreună cu Aurel Miheles) a tripticului de inspiraţie caragialescă — **D'ale carnavalului, Două lozuri, Telegrame**. De abia cu **Lumină de iulie**, regizorul încearcă tematica ţărănească, în care pare de asemenea să se fi instalat pentru mai mult timp, aflîndu-se acum la al doilea film. Mutaţia operată e totuşi de anvergură. Părea preocupat de ecranizări, de filmul făcut în studio, între decoruri evident construite, «stilizate», de epocă. Acum caută scenarii originale, de actualitate, scrise special pentru ecran, iar filmările le organizează mai ales în ambianţe naturale. Începuse cultivînd un comic grotesc — desigur discutabil în tratarea lui Caragiale, dar mărturisind o marcată intenţie în acest sens — pentru a ajunge la un tragism violent, după ce a realizat un film de trecere, dramatic (**Lumină de iulie**). În fine, cînd tocmai ne obişnuisem cu utilizarea constantă a culorii în patru filme, sîntem puşi în faţa unei pelicule alb-negru.

Deşi surprinzătoare şi greu de justificat, făcînd şi mai dificilă descifrarea unui profil propriu, cum se întîmplă cu atîţia dintre regizorii noştri, aceste modificări de estetică au, pe un anumit plan, un sens pozitiv. Multe cadre din noul film îi arată pe regizor sensibil la frumuseţea fabuloasă a bălţilor Dunării. De la început, o suită de montaj redă expresiv foşnetul apei vîslite sub tăcerea înaltă a cerului. Aburul bălţii după ploaie şi decorul sălciilor încărcate cu lianele lăsate de apele primăverii, lumina argintie din zilele cu soare, reflectată de apă într-o gamă de griuri strălucitoare l-au solicitat pe operatorul Nicu Stan (scenografia — Constantin Simionescu) să încerce, după **Răscoala**, o «cheie» nouă a imaginii. În ceea ce-l priveşte, stilul regizorului s-ar traduce, plastic, în utilizarea unei paste dense, aşezate cu cuţitul, conturul net al figurilor creînd senzaţia de forţă şi masivitate. Distribuţia aleasă este în acest sens elocventă. Ştefan Mihăilescu-Brăila acuză exterior, cu precizie, datele personajului, obţinînd efecte inedite, ca şi cum ar denunţa personalitatea eroului cu o violenţă incisivă, printr-o vervă mimică şi sonoră inepuizabilă. Toma Caragiu expune o figură tăiată în linii dure, etalînd perpetuu şi rectiliniu virilitatea. Ilarion Ciobanu (în privinţa acestui excelent actor de film trebuie să facem un efort de memorie pentru a ni-l evoca din alte apariţii, fiindcă în filmul de faţă este decolorat şi absent, făcînd eforturi să mimeze un rol de a cărui existenţă nu pare convins) a fost ales pentru ceea ce în ansamblul său de mijloace e apt să exprime un fel de inocenţă matură, ca o stare primară pe care timpul şi evenimentele n-o tulbură. În opoziţia netă construită de regizor, Ilarion Ciobanu e evident polul binelui, ca preşedinte al cooperativei agricole, în timp ce Mihăilescu-Brăila şi Toma Caragiu, consacraţi ca atare de o suită de roluri din teatru şi film, ilustrează elementele vechi, ieşind de undeva din cotloanele umbrite ale satului. Femeile — deşi filmul nu probează acelaşi grad de comprehensiune în tratarea lor, lăsîndu-le mai la margine, nu prea băgate în seamă, poate în virtutea unei deprinderi patriarhale, în care bărbaţii fac treaba şi decid — femeile sînt şi ele firi voluntare, surprinse în momente de acută tulburare, chiar dacă învăluite într-un aer visător prin graţia actriţelor Monica Ghiuţă şi Vasilica Tastaman — remarcabile comediene virtuale ale ecranului românesc. Monica Ghiuţă — pentru a cărei descoperire Gheorghe Naghi merită felicitări — mărturiseşte prin simpla sa apariţie o sensibilitate intens dramatică, elevată, colorată cu lirism lucid, alert, de o rară transparenţă. Deşi în acest film Monica Ghiuţă şi Vasilica Tastaman nu au nici o scenă comună, e de observat că talentele lor sînt complementare, un acord fin putîndu-se naşte din juxtapunerea tonalităţii dramatice a primei cu umorul particular al actriţei Teatrului de comedie, practicat cu graţie de menuet, dar cu poante acute şi instantanee.

Pomenind mai sus gradul diminuat de comprehensiune faţă de rolurile feminine, explicat parcă în ordinea unor deprinderi patriarhale, atingeam implicit fondul dramaturgic al filmului, natura relaţiilor umane pe care el îşi propune să le analizeze sau să le ilustreze. Rolurile feminine rămîn într-un plan secundar nu prin locul şi ponderea lor spaţială, ci prin importanţa redusă care li se atribuie lor însele şi raporturilor pe care ele le creează cu celelalte personaje. Intreaga zbatere din acest film, cu implicaţiile ei sociale şi morale, ar urma însă să fie justificată tocmai de aceste raporturi ignorate, în ultimă instanţă fiind vorba de un om care moare pentru că nu reuşeşte să cîştige dragostea unei femei. Filmul îşi propune să înfăţişeze înfruntarea dură şi surdă a două mentalităţi — răbufnirile tîrzii, dar nu mai puţin nocive, ale unui individualism ţărănesc adînc înrădăcinat în contextul relaţiilor sociale noi. Fănuş Neagu şi Nicolae Velea — scenariştii filmului — propun spre analiză o ipostază inedită a acestui conflict, cu valenţe dramatice şi psihologice intense şi originale; eroii nu sînt individualişti în abstract, în declaraţii, ci într-un mod cu totul aparte şi faptic: ei fură din bunurile colective, care au fost cîndva proprietatea lor particulară, cu sentimentul că nu ar comite un delict prea grav. Gestul lor nu este premeditat în sensul subminării întreprinderii obşteşti, ci pare făcut cu conştiinţa aproape liniştită, ca o înlesnire mutuală care nu ar avea în ea neapărat ceva antisocial. Iată deci un cîmp vast pentru disocieri morale nuanţate, posibilitatea depistării unor straturi de adîncime ale vechilor mentalităţi care se vădesc caduce şi falimentare cînd sînt scoase azi la lumină.

Aceste intenţii inedite ale filmului solicitau, dincolo de intuirea subtilă a lumii de trăiri şi de gînduri a ţăranului de ieri şi de azi, ştiinţa compunerii unei partituri dramaturgice şi regizorale de o rară precizie. Dar dramaturgia cinematografică — care «e în primul rînd **construcţie**, articulaţie, contrapunct şi corespondenţe secrete între scene şi evoluţia personajelor», cum scria Titus Popovici într-un recent articol din Gazeta Literară — pare un vis îndepărtat şi într-adevăr secret



noi, s-a emancipat şi ea sau vrea să se emancipeze. În momentul de faţă, «se poartă» în cinematografia noastră altfel de subiecte: cu o fată şi un bărbat. Fata e mai zvăpăiată, aparent lipsită de înţelegere, aparent fără principii morale, dar care la o adică se dovedeşte şi morală, şi cuminte, şi înţeleaptă, şi temperată. Bărbatul e mai în vîrstă, neapărat cu o meserie serioasă, mai grav, neapărat cu treburi care îl solicită mereu, dar care se simte atras de o fată zvăpăiată, care fată se dovedeşte însă, cum am spus, temperată. Şi pînă la urmă constaţi că practic nu se întîmplă nimic, ca şi eterna poveste — o fată şi un bărbat — poate fi plicticoasă. Nu ştiu care va fi următorul clişeu ilustrativ.

— Cum ar putea fi combătut ilustrativismul?

— Cred că ar trebui unite toate forţele capabile, în scopul realizării unor filme de calitate.

— Deziderатul acesta al unirii forţelor rămîne însă abstract şi inoperant, dacă se vorbeşte de o grupare generală, atotcuprinzătoare, cu obiective vagi. Pentru ca să fie viabilă, o grupare artistică trebuie să aibă o platformă estetică particulară. Gopo a propus, în intervenţia sa la această rubrică, să se grupeze regizorii care au înclinaţii către comedie şi care doresc să susţină genul comic, să afirme, printr-o preocupare stăruitoare, continuă, comedia cinematografică românească. Aveţi cunoştinţă despre o preocupare sistematică a studioului Bucureşti în această direcţie? Tot Gopo a mai propus şi alte eventuale grupări, pentru a se explora într-un număr mare de filme, sistematic şi nu doar sporadic, cu cîte un film la trei ani, o serie de alte căi, teme, formule, adecvate spiritului culturii româneşti.

— Multe lucruri s-au făcut pînă acum pe jumătate. Ar trebui ca atunci cînd abordăm o modalitate, o temă, să încercăm a-i epuiza posibilităţile. Cred, de pildă, că filmul pe care-l face acum Mircea Drăgan are un caracter de baladă modernă. În această direcţie ar trebui să persevereze şi Drăgan şi alţi regizori ai noştri. Avem şi precedente: **Moara cu noroc** de Victor Iliu.

— De mulţi ani se vorbeşte despre un film după «Baltagul».

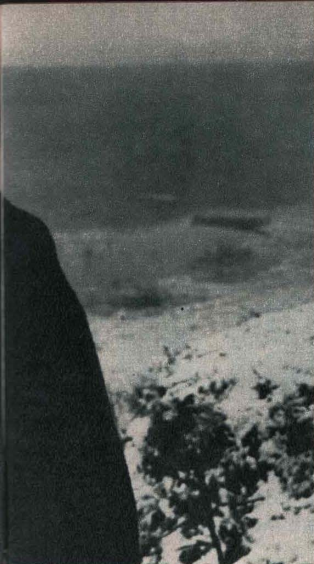
— E un proiect al lui Ciulei. Dintr-un asemenea film ar putea să răzbată trăsăturile proprii poporului nostru, firea sa particulară, simţul său de dreptate, rezistenţa sa morală. Asta ar fi una din posibilităţile demne de explorat intens, nu numai prin subiecte istorice, ci şi moderne.

— Mai mulţi antevorbitori s-au arătat interesaţi de cultivarea ciné-vérité-ului şi au opinat că o astfel de preocupare ar trebui să revină şi studioului Bucureşti.

— Cred că experienţa acestui curent este utilă, iar rezultatele sale foarte bune. Însuşirea experienţei ciné-vérité-ului ar face naraţiunile cinematografice mai puţin dulcege, mai puţin cusute cu aţă albă, le-ar conferi un plus de adevăr şi de asprime. Interesante şi utile sînt şi experimentele tip Alain Resnais, care nu ţin doar de abilităţile montajului, ci mărturisesc efortul cineaştilor contemporani de a defini noile stări de spirit ale omului contemporan, greu de redat prin intermediul naraţiunii clasice. Secolul nostru a generat stări de spirit de o factură neobişnuită sau mai puţin obişnuită — angoasa, beatitudinea — şi a nuanţat altfel şi vechile stări de spirit, încît dramatismul tradiţional şi mijloacele de expresie clasice se cer adaptate sau înlocuite cu noi formule dramatice, mai dinamice, mai fireşti. Cred că despre toate acestea ar trebui să vorbească în primul rînd critica noastră de film. Deocamdată, se preferă de obicei să se oprească la un fel de sicială de detaliu: cutare cadru nu e reprezentativ, cutare regizor nu a debarasat actorii de teatralism, cutare interpret nu e bine distribuit. Or, critica ar trebui să facă afirmaţii de interes mai larg, să se angajeze cu consideraţii de sinteză, să descifreze posibilităţile de dezvoltare a filmului românesc. Sper că sînteţi de acord cu mine.

— Există, ce vreţi, un ilustrativism şi în critică.

Convorbire realizată de
Valerian **SAVA**



Actriţă de comedie, Vasilica Tastaman încearcă zonele tragicului.

Asistăm la înşiruiri de scene care nu-şi valorifică decît parţial sensurile şi nu justifică violenţa tragică acuzată de actori: Gia, soţia preşedintelui, e geloasă pentru că o fată din sat aţine calea bărbatului său. Fata se lamentează, reproşîndu-i preşedintelui că n-a luat-o pe ea de nevastă. De unde însă aceste lamente, nu ştim, şi cu atît mai puţin pretenţiile, fiindcă nimic nu face dovada — nici măcar în replică — a unor oarecari antecedente de amor între cei doi. Soţia e însă tocmai de faţă la scenă şi în urma acestui flagrant delict va pleca de acasă, faptul fiindu-i suficient pentru acest gest disperat. Se adaugă, ce-i drept şi argumentul că soţul nu le dă voie părinţilor ei să fure vaci, dar de ce ar ţine ea ca furturile să continue, nu aflăm. Insistenţele bărbatului o mai reţin o noapte în patul conjugal, însă evenimentul nu-i schimbă decizia, n-o impresionează de loc şi dimineaţa ea pleacă fără alte explicaţii. E adevărat că flăcăii strigă prin sat că preşedintele ar umbla noaptea pe sub sălcii, cu fecioara, dar de fapt el e în această privinţă tot atît de inocent ca şi incriminata — care naşte toată această dramă, dar despre care nu aflăm nimic şi o şi pierdem cu totul din vedere. În schimb, intră în scenă Achim, care o iubeşte mai de mult pe soţia fugită de acasă şi ar vrea s-o ia pentru sine, el fiind de fapt cel care pare să fi pus în acest scop la cale farsa cu flăcăii care au strigat noaptea în pîlnii, de pe dealuri, cuvinte acuzatoare la adresa moralei preşedintelui, demoralizîndu-i soţia. Însă acest Achim atît de odios ne face impresia că vrea să o cîştige pe Gia mai mult pentru o cauză impersonală, ca s-o rupă de preşedinte, acesta să rămînă singur şi să-i vie mai greu să se opună hoţiilor în care şi el, Achim, vicepreşedinte al cooperativei e interesat. Tot zbuciumul său pare să se producă datorită dorinţei sale de a-i acoperi pe răufăcători, femeia fiind aici un obiect de recuzită sau de orgoliu masculin. Nimic sincer, uman, nu pare să existe în el sau în orice caz nu avem prilejul să-l vedem manifestîndu-se ca atare. Totul pare simulat, chiar şi atunci cînd o întîmpină pe cîmp, dimineaţa, pe soţia fugită de-acasă şi faţă de care vrea să fie tandru, urmărind să o ducă cu sine. Totuşi, el moare în final, sinucigîndu-se sau fiind ucis, poate de foştii complici. Să nu lămurim lucrurile, pare să spună regizorul, amintindu-şi probabil de filmele cu final în suspensie. Cum însă ideea tragică a filmului ar fi fost menită, după intenţiile subiectului, să fie purtată tocmai de Achim, el o îngroapă cu sine fără să ne-o fi dezvăluit.

Multe cadre izbutesc să vorbească de la sine, cum e cel final, în peisajul dezolant al primei dimineţi de iarnă, cu fulgi rari care n-au reuşit încă să acopere pămîntul negru, umed. Gia (Monica Ghiuţă) contemplă mută modestul cortegiu care-l poartă pe Achim (Toma Caragiu) şi-l depune pe malul înalt al lacului. Realizăm că aceşti oameni au trăit o tragedie. Totul poartă pecetea autenticului: peisajul, chipurile interpreţilor (cu unele excepţii, cum ar fi un actor neprofesionist care îşi şterge o lacrimă). Dificultăţile au intervenit pe parcurs, acolo unde procesul tragic a trebuit urmărit în desfăşurare, cînd ideea a trebuit să fie obţinută, sugerată, printr-o acumulare de detalii şi stări intermediare (dar oare nu tocmai la aceasta se reduce arta, cum spunea Eisenstein?).

Întreaga desfăşurare a subiectului presupunea ca în film să nu fie ignorat fondul de umanitate al eroilor, chiar atunci cînd era vorba de personaje negative. Multitudinea de justificări interioare pe care Moroganii — părinţii nefericitei soţii — şi cu atît mai mult celelalte personaje le au pentru faptele lor n-au reţinut însă atenţia. Aparatul nu insistă asupra clipelor lor de cumpănă şi scenariul însuşi nu gradează aceste momente. Mobilurile eroilor urmează a fi presupuse vag, dar de multe ori presupunerile noastre sînt contrazise de imagine, de stilul de joc al actorilor. Sîntem dispuşi să vedem în Achim un om care trăieşte o dramă, eşuînd pe plan sentimental, ca şi social, dar drama nu poate căpăta credit decît pe un anumit fond de umanitate real, mai mult sau mai puţin manifest. O schemă mecanică — negativă sau pozitivă — nu poate să ne impresioneze. Iar faptele personajelor sînt reductibile la schemă, în lipsa unor justificări psihologice mai concludente: Moroganii par să fure cu premeditare, întreaga lor lume de gînduri fiind redusă la furt, din dorinţa parcă expresă de a dăuna întreprinderii obşteşti; Achim este omul aservit întrutotul clanului lor, toate faptele sale avînd un singur scop, acela de a-i ajuta să fure ş.a.m.d. Astfel, în trecerea de la subiect la dramaturgia de detaliu etalată pe ecran, ideea a fost pierdută sau s-a transformat în contrariul ei. Frecventele hiatusuri şi salturi sărăcesc şi schematizează traiectoriile şi trăirile eroilor, impresia ultimă fiind alta decît cea intenţionată: în locul unei ipostaze noi a relaţiilor sociale, ni se transmite senzaţia de vechi, de lucru văzut şi uzat, de stadiu anterior, primar, în conflictele de clasă ale lumii săteşti. Transpunînd ideea şi subiectul într-o manieră ilustrativă, filmul a păstrat ca element specific din proza atît de preţuită a celor doi scenarişti mai ales elementele exterioare, pitoreşti, pe care le-a reprodus îngroşîndu-le, uneori strident (toate scenele de umor şi de culoare: nebunul din baltă, petrecăreţii de la bufetul sătesc, cei de la crama cooperativei şi o serie de alţi petrecăreţi, cu rîsetele lor sonore de circumstanţă — încît arareori se mai păstrează savoarea cîte unei replici ciudate, din acelea care fac farmecul atîtor pagini semnate de Fănuş Neagu şi Nicolae Velea).

Dorinţa noastră ar fi ca viitorul film de actualitate inspirat din viaţa satului să nu fie atît de îndepărtat, încît pînă atunci să se stingă cu totul şi ecourile discuţiilor care vor avea loc pe marginea filmului de astăzi.

Val. S. DELEANU

COLOCVIU

CORECTITUDINE

AUTENTICITATE. Dacă vorbim de autenticitate în **Vremea zăpezilor** trebuie să pomenim de mai multe ori scenariul (problematică ascuţită, cîteva personaje desenate cu o linie incisivă, dialog suculent) şi de prea puţine ori regia. Naghi nu a izbutit să treacă de simpla ilustrare a scenariului, cum bine observă cronica. Peste adevărul întîmplărilor şi eroilor s-a turnat plumbul greu al corectitudinii reci, impersonale, meşteşugăreşti a regizorului.

UMBRE. Atmosfera filmului lui Naghi, cînd există, e lucrată cu mijloace convenţionale, poezia cîte unei situaţii, replici, personaj se pierde, devine pe ecran falsă, uneori ostentativă. La mulţi actori «ţărănia» e vizibil jucată, gesturile par contrafăcute, hazul e gros. Sînt puţine excepţii: Ştefan Mihăilescu-Brăila, un adevărat stăpîn de clan, voluntar, aprig, malefic, Vasilica Tastaman, surprinzînd într-o compoziţie savuroasă aerul suburban al personajului, Sebastian Papaiani, Ilarion Ciobanu. Apariţiile episodice — fantomatice, lipsite de consistenţă, imposibil de memorat.

PE SCURT: Pe un scenariu demn de interes pentru gravitatea cu care ne invită să medităm la probleme actuale din existenţa satului nostru — un film neutru şi fără puls.

George LITTERA

N-ARE ROST SĂ-I DIMINUĂM MERITELE

ATMOSFERA. Ceea ce impresionează în chip deosebit în filmul **Vremea zăpezilor** este capacitatea autorilor de a reconstitui atmosfera vieţii ţărăneşti din Cîmpia Dunării. Sînt fructificate în acest sens toate resursele pe care le oferea ambianţa naturală şi umană — peisaj, vestimentaţie, vorbire şi comportări caracteristice — dar fără abuz, fără a se aluneca, adică în etnografie curată. Încă de la primele imagini sîntem transportaţi în intimitatea unui stil de existenţă care-şi dezvăluie, treptat, elementele specifice: este lumea patetică a Bărăganului istratian, un spaţiu moral atît de prielnic dezlănţuirilor tumultuoase de energii, ciocnirilor spectaculoase şi ireductibile, alternărilor fulgerătoare de sentimente şi atitudini morale — de la duioşie la ură, de la umorul comprehensiv la sarcasm, un joc permanent al pasiunilor contrarii care atrage, de regulă, sub raport artistic, o viziune romantică. Filmul se menţine totuşi în marginile unei tratări austere, cu toată fabulaţia sa bogată, mizînd pe factorul surpriză. Nu e un film psihologic, dar nici unul de epică pură, elementul cel mai convingător rămînînd **atmosfera**, cum spuneam şi mai sus. Momentele din existenţa cotidiană a satului, scenele de muncă sau de petrecere comună (balul sătesc), convorbirile între ţărani la cîrciumă sau pe uliţă amintind cutare episoade din povestirile lui Fănuş Neagu sau Nicolae Velea, amîndoi excelenţi evocatori ai universului ţărănesc, configurează o privelişte plină de savoare şi dinamism.

REGIA: VIZIUNE ONESTĂ. Cît priveşte scenariul, el conţinea, cred, destule premise pentru un film puternic, deşi am sentimentul că, în literatura lor, şi Fănuş Neagu, şi Velea, o temă asemănătoare ar fi atacat-o dintr-un unghi mai îndrăzneţ. Mobilul conflictului e cam mărunt (iarăşi un incident zootehnic!) şi ceea ce lipseşte filmului este reliefarea unei idei mai înalte cu privire la existenţă. Toată agitaţia eroilor, conflictul social şi cel erotic puteau fi săltate din condiţia lor limitată printr-o metaforă cinematografică de anvergură, dar aici imputările nu se mai adresează atît scenariştilor, cît regiei. Gh. Naghi ştie să povestească, e un interpret onest al scenariului pe care nu-l trădează, dar nici nu-l supune viziunii creatoare.

REGIA INSPIRATĂ ÎN ALEGEREA ECHIPEI ACTORICEŞTI. Cu unele excepţii, ea a adus atît în rolurile principale, cît şi în cele episodice, o contribuţie remarcabilă la realizarea filmului. Am reţinut jocul expresiv, interiorizat al Monicăi Ghiuţă, în care se ghiceşte o actriţă de dramă cu mari resurse. Ştefan Mihăilescu-Brăila îşi impune personalitatea de la prima secvenţă în care apare şi nu mă pot opri să nu regret că acest admirabil actor nu a beneficiat încă, în film, de roluri în măsură să valorifice mai nuanţat talentul său atît de original. Se observă deja o stereotipie a eroilor pe care este chemat să-i interpreteze. Cele cîteva scurte treceri prin faţa obiectivului ale Vasilicăi Tastaman sau ale Dragăi Olteanu se reţin prin mişcările sigure, degajate, prin replicile fireşti, adecvate jocului cinematografic. Mai ingrată a fost misiunea protagoniştilor principali, Ilarion Ciobanu şi Toma Caragiu — ambii actori de mare vervă — dar stînjeniţi parcă de roluri: primul parcă puţin obosit de a întruchipa în fiecare peliculă o altă variantă a aceluiaşi personaj, al doilea, incomodat de o ipostază actoricească cam improprie, cred, stilului său.

ÎN ANSAMBLU însă, echipei de actori (ei i se alătură operatorul Nicu Stan, autorul unor inspirate filmări de exterioare) îi revin merite substanţiale în reuşita acestui nou film românesc ale cărui merite reale nu are rost să fie diminuate.

G. DIMISEANU

PLEDOARIE PENTRU SCENARISTUL-SCRIITOR

Încep cu ceea ce mi se pare că ar fi cîştigul principal pe care-l aduce cinematografiei româneşti **Vremea zăpezilor:** cuplul de scenarişti Fănuş Neagu şi Nicolae Velea. Sigur că pot fi descoperite în scenariul filmului destule fisuri în construcţia dramaturgică (fapt pe care-l remarcă şi cronica). Pentru eliminarea lor ar fi fost nevoie de un lung proces de decantare, de experienţă, de continuitate în activitatea scenaristică.

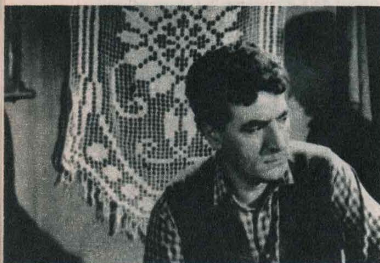
Lumea satului, aşa cum o văd şi o descriu în **Vremea zăpezilor** cei doi scriitori, respiră fiorul vieţii autentice.

După conflicte contrafăcute (ca acelea din **Sărutul** sau **Merii sălbatici**), după ce repertoriul studioului era pe cale să ne convingă că singura problemă a satului românesc contemporan ar fi emanciparea femeii, Fănuş Neagu şi Nicolae Velea pătrund, nu ca musafiri, ci ca buni cunoscători, în viaţa de la ţară, dezvăluindu-ne aspecte variate, tipologii interesante. Sigur că punctul de plecare al naraţiunii (furtul unor vaci) poate fi un prilej de referiri maliţioase. Dar **Vremea zăpezilor** nu rămîne la acest punct. Investigaţia socială şi umană, făcută cu un dezvoltat simţ al observaţiei, a transformat filmul în altceva decît o simplă dramă provocată de furtul unor vaci (cum afirma, cam pripit, Val. S. Deleanu într-o discuţie din revistă).

Se mai întîmplă ceva în film. Şi acest «ceva» nu e lipsit de importanţă. Limbajul folosit de eroii **Vremii zăpezilor** este de acolo, are culoare, este nuanţat şi frazat ca în vorbirea populară, are cîtă poezie trebuie şi cît pitoresc e necesar. După Titus Popovici şi Eugen Barbu, scriitorii-scenarişti ai **Vremii zăpezilor** îşi dovedesc certa înclinaţie spre dialogul specific mediului pe care-l descriu, spre textul lipsit de literaturizare.

Păcat că filmul **Vremea zăpezilor** nu l-a găsit pe regizorul Gheorghe Naghi total eliberat de formulele cinematografice greoaie, declarative, uneori foarte teatrale, pe care le practicase mai înainte (în ecranizările Caragiale şi în **Lumină de iulie**). Fiindcă acest alt Naghi (poate cel adevărat) ne-a demonstrat că atunci cînd nu e crispat, impersonal, indiferent, poate da lucrări cinematografice de calitate. Cu **Vremea zăpezilor** a făcut doar un pas. A rămas încă legat de cinematograful pe care-l practicase, mai ales în scenele de interior. Dar împreună cu operatorul Nicu Stan a ştiut să redea foarte bine atmosfera satului, clar-obscurul bălţii şi să surprindă ceva din fiorul unei existenţe sfîrşite tragic (cea a lui Achim). Naghi şi-a alcătuit în general şi o bună distribuţie. Alături de Ştefan Mihăilescu-Brăila, de Ilarion Ciobanu şi Sebastian Papaiani care confirmă calităţi ştiute, Monica Ghiuţă este o prezenţă bine venită pentru autenticitatea filmului (unele inabilităţi de joc şi o frazare cam literară a textului ţin de inerentele scăderi ale unui debut). Regizorul a fost atent şi cu planul al doilea, a ştiut să-l coloreze. Constantin Rauţchi, Alexandru Lungu, Colea Răutu, Vasilica Tastaman, Draga Olteanu, Matei Alexandru devin, din simple apariţii, personaje viabile. Iulia Vraca dovedeşte o reală înclinaţie spre eroine feminine stranii. Credem însă că Naghi a greşit (şi la unul din rolurile principale) distribuindu-l pe Toma Caragiu în Achim. Actorului i se cere cu totul altceva decît jucase pînă atunci şi cam de la jumătatea filmului el transformă drama adevărată a lui Achim în melodramă, cu grimase şi strigăte de prisos.

Al. RACOVICEANU





Toma Caragiu şi Sebastian Papaiani întruchipează temperamente pline de vigoare si dinamism.

PANORAMIC

Bilanţ de se

Înainte de a intra pentru hibernare, la Buftea, să facem, ca toată lumea, bilanţul. Ce s-a făcut, ce s-a terminat, ce a început pînă în momentul de faţă. **Golgota** s-a terminat. Tot la sfîrşit — pentru că am început cu sfîrşiturile — se afla şi filmul **Şapte bărbaţi şi o femeie**.



O uliţă în satul Fiemo, reconstituită la Buftea între «ruinele» cetăţii lui René Clair. Autori, Robert Giordani, Filip Dumitriu şi Nicolae Teodoru.

7 BĂRBAŢI ŞI O FEMEIE

Bernard Borderie în studioul de la Buftea

Mă despărţisem de Bernard Borderie şi echipa **Şapte bărbaţi şi o femeie** într-un pitoresc decor natural, pe malul Someşului. De data asta domnul Borderie — cu nelipsita-i cămaşă cadrilată — părea mai puţin relaxat. Afirmaţia făcută în interviul pe care ni-l acordase anterior: «Filmul se face cu nervi şi prin nervi» îşi pusese ea însăşi pecetea asupra înfăţişării regizorului. Poate că în ziua aceea domnul Borderie era puţin mahmur, poate că o filmare nu-i reuşise prea bine sau că îl nelinişteau cumva metrii de peliculă de-acum filmaţi. Poate. Dincolo de toate acestea însă, se simţea efortul depus, travaliul epuizant la care obligă turnarea unui film, se simţea că domnul Borderie şi laolaltă cu el întreaga echipă, dăruise ceva filmului.

DECORUL — UN PERSONAJ PRINCIPAL

Pe genericul filmului — **Şapte bărbaţi şi o femeie** veţi descoperi o adevărată echipă de scenografi: Robert Giordani, Filip Dumitriu şi Nicolae Teodoru. Subsemnatul n-a izbutit să-i găsească însă laolaltă. Foarte complicatele probleme de decor şi amenajări scenografice pe care le cerea filmul solicita echipa de scenografie la un adevărat tur de forţă, fiecare

zon

din membrii ei trebuind să acopere problemele ivite atît la filmările exterioare, cît şi în studio. Aşa se face că l-am cunoscut mai întîi pe domnul Robert Giordani la Cheile Turzii, apoi la Buftea, am regăsit cunoştinte mai vechi, pe Filip Dumitriu, în compania căruia am parcurs în lung şi-n lat satul Fiemo, reconstituit între ruinele cetăţii lui René Clair din **Serbările galante** şi pe Nicolae Teodoru cu care, în timp ce directorul de fotografie Henri Persin, împreună cu operatorii români Ion Radu şi Dan Platon «puneau lumina», am discutat cîte ceva din istoria decorului.

— Cum aţi aflat din scenariu, acţiunea se desfăşoară în sudul Italiei, în Piemont, la sfîrşitul sec. al XVIII-lea. Pentru a servi tema de epocă a filmului, decorul pe care l-am realizat împreună cu Robert Giordani şi Filip Dumitriu a căutat să selecteze şi apoi să transpună plastic cu o cît mai mare simplitate elemente arhitectonice specifice renaşterii italiene.

— Din cîte am văzut (pe platou, în exterior şi aici) aţi avut de realizat un decor de anvergură.

— Nu cred că fac o afirmaţie inexactă susţinînd că lucrările de decor pentru filmul **Şapte bărbaţi şi o femeie** sînt cele mai mari care au fost solicitate pînă acum pentru scenografia unui film românesc.

— Aţi avut desigur un dublu efort, de concepţie şi de construcţie.

— Aş adăuga şi factorul timp. A trebuit să lucrăm repede, să pregătim cadrul de desfăşurare a unor filmări importante (eu şi colegul meu Dumitriu, deoarece Robert Giordani se ocupa de amenajările necesare la Cluj şi Braşov). Dacă munca de concepţie (făcută de toţi trei) şi schiţele de decor asupra satului Fiemo, pe care l-am construit relativ repede, realizarea propriu-zisă a decorului a cerut două luni de lucru. Sub îndrumarea noastră şi a meşterilor studioului, cam 200 de ţărani din împrejurimile Buftei au lucrat zi de zi. Fără a fi specializaţi în acest gen de muncă, ei au avut însă calitatea de a imprima decorului o anume autenticitate.

— Pe ce suprafaţă aţi construit satul Fiemo, şi ce materiale aţi folosit?

— S-a construit pe circa 10 000 m.p. Am ales materialele care, neridicînd costul devizului, să fie totuşi potrivite, cu alte cuvinte să nu se simtă ceea ce se numeşte, nu totdeauna potrivit, cartonul decorului. Am folosit bile de gard pe care am aplicat scînduri şi rogojini şi apoi le-am tencuit. Această ultimă tencuială ne-a dat facturile de decor dorite: piatră, zid, calciovechio.



Sydney Chaplin — Căpitanul Duprat, cel care ştie să găsească întotdeauna cea mai potrivită replică pentru Dorgéval — Jean Marais.



Cel mai tînăr, cel mai poetic şi mai visător dintre cei şapte bărbaţi: Sylvio — Şerban Cantacuzino.

Domnul Persin a terminat de pus lumina, iar regizorul Bernard Borderie a cerut o repetiţie. Nu ne-a rămas decît să părăsim cadrul şi să punem punct discuţiei noastre. Pentru cititori, se cere însă şi un post scriptum: Nicolae Teodoru şi Filip Dumitriu sînt la cel de-al 22-lea film la care semnează împreună scenografia (din lucrările anterioare cităm numai cîteva: **Moara cu noroc, Desfăşurarea, Darclée, Tudor** şi **Cartierul veseliei**). Premiul care li s-a acordat acestor veterani ai scenografiei româneşti (pentru decorurile la **Haiducii**) este o recunoaştere a meritelor unor oameni care au impresionat totdeauna prin seriozitatea lucrului, prin modestia cu care vorbesc de arta lor.

AU CUVÎNTUL DOI DIN «CEI ŞAPTE»

În reportajul trecut, consemnam părerile lui Dorgéval (Jean Marais) şi Franguignon (Florin Piersic). De data asta, au cuvîntul Duprat (Sydney Chaplin) şi Sylvio (Şerban Cantacuzino).

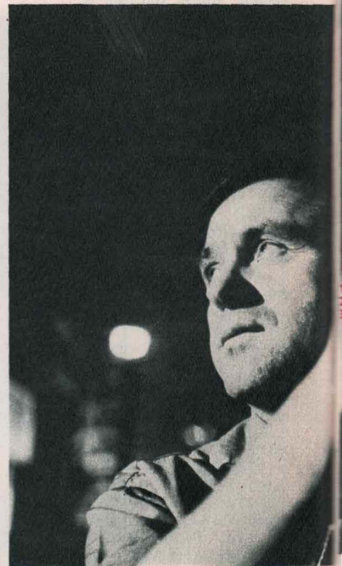
Sydney Chaplin: «Căpitanul Duprat e un nostim. Bărbăţia sa, capacitatea de a se descurca în orice situaţii, o anume viclenie chiar, nu-l fac să-şi piardă umorul, nici stăpînirea de sine. Duprat ştie să găsească totdeauna cea mai potrivită replică pentru Dorgéval. Şi eu mă străduiesc să i-o dau lui Jean Marais».

Şerban Cantacuzino: «Vă amintiţi probabil că la vizita dumneavoastră anterioară (eram în primele zile de filmare) n-am putut să vă spun prea mult despre personajul pe care-l joc aici. Acum m-am familiarizat cu el. Şi îmi place. Sylvio este poate cel mai poetic, cel mai visător dintre cei şapte. Dragostea sa pentru Carlotta ţine de această sferă a poeziei. În afară de asta, am început să ne obişnuim unii cu alţii în grupul celor şapte. Domnul Borderie a ştiut să ne transforme, să ne ducă către personajele de care avea nevoie în film».

„Ultima noapte"... se filmează noaptea

În strada Ursulețului filmare de noapte la **Ultima noapte a copilăriei**. Efectul reflectoarelor aprinse, lumea, oricum mai puțină decît ziua, și Savel Stiopul mai calm, dar mult mai calm decît era în vară la Tuzla. Ion Anton pune încă lumina. Tăcut, liniștit și cu aerul lui un pic supărat, supărat așa în general, pe cer, pe pămînt și pe reflectoare, Anton se mișcă fără zgomot dintr-un colț al scuarului în celălalt și, cu o vorbă sau cu un gest face să se aprindă rînd pe rînd reflectoarele, le concentrează, le difuzează, calculează exact rolul pe care îl va avea fiecare în luminarea scenei. Se face lumină «a giorno» și, după un timp, locatarii străduței renunță unul cîte unul la somnul legitim și ies, în pijama și papuci, pe balcoane, barem să vadă ceva. Nu prea au mare lucru de văzut pentru că este o scenă simplă, nespectaculoasă, dar fascinați ca în fața șarpelui





Irina Gărdescu la primul ei rol matur: Mina, tînăra pictoriță de care Lucian (Liviu Tudan) este foarte îndrăgostit.

ACEASTĂ FATĂ FERMECĂTOARE

Cui îi pasă de Ruxandra

Boa sau a televizorului, rămîn pe baricade pînă la urmă.

BINE, DAR UNDE E ARTA?

Se filmează cu: Irina Gărdescu, Liviu Tudan şi Constantin Diplan. Irina Gărdescu — Mina, coboară dintr-un Fiat 850, îşi deschide, enervîndu-se, umbrela (pentru că plouă) face cîţiva paşi pînă la intrarea casei sale şi este ajunsă din urmă de Liviu Tudan — Lucian, care a aşteptat-o undeva prin apropiere. Atît.

De fiecare dată cînd coboară din maşină Mina se chinuie să-şi deschidă umbrela. Se chinuie cu atîta convingere încît îndelung nu ne dăm seama că este o indicaţie regizorală. La ora 4 dimineaţa, cînd s-a tras ultima dublă, cînd toţi ne-am lămurit de mult ce-i cu umbrela, şoferul cisternei care alimentează ploaia se miră candid: «Da' ce are umbrela aia? E stricată?»...

Între 4 şi 5 dimineaţa se mai filmează cîte ceva şi noaptea se încheie calm, nepermis de calm, fără accidente — dacă e să nu socotim accident pantalonii pe care unul dintre asistenţii de regie şi-i rupe într-un pom încercînd să aşeze ploaia, adică furtunul — cît mai în raza aparatului de filmat — fără accidente deci, şi fără probleme. La urma urmelor, ce poate fi problemă la o asemenea filmare? Dacă ploaia se află în cadru. Dacă hainele actorilor sînt suficient de ude. Dacă pomul din cadru este udat şi suficient şi proaspăt ca să arate plouat. Dacă Irina Gărdescu întîrzie destul pe drum încît Fiatul să o depăşească tocmai cînd trebuie. Dacă Fiatul vine cu destulă viteză încît s-o prindă pe Irina Gărdescu într-un anumit punct al trotuarului. Dacă Liviu Tudan porneşte la timp de lîngă aparat şi aleargă spre Mina destul de repede sau destul de încet încît ea să nu aştepte în uşă, ci să fie surprinsă pe punctul de a intra. Probleme mărunte, gospodăreşti aproape. «Bine, dar unde-i arta în toată povestea asta?» murmură un privitor. Arta stă în a le rezolva pe toate şi a face să nu se vadă în film că au existat. A face să nu se vadă efortul. Să nu se simtă cele nouă ore în care s-a pregătit şi filmat un cadru în intrarea Ursuleţului.

Operatorul Ion Anton: «Să se facă lumină, dar nu prea tare. E totuşi noapte...»



Regizorul Lucian Bratu, între doi «luceferi» de cîte 10 000 fiecare.



Tiberiu Olasz la ora 5 dimineaţa: «Mai avem un cadru!»

Regizorul Savel Stiopul într-una din cele 9 ore de filmare.

Peste două nopţi s-a filmat din nou, de data asta în Floreasca, între patinoar şi Sala sporturilor. Decorul: cinci blocuri luminate — alţi fericiţi contribuabili benevoli la gloria cinematografiei noastre — un trotuar şi o cabină telefonică. Din nou o maşină, de data asta un Peugeot. Emeric Schäffer — Şerban şi Margareta Pîslaru — Ruxandra. Lucian Bratu, Tiberiu Olasz, asistenţi de imagine, machiori, secretară de platou, electricieni, fotograful de platou. S-ar putea să existe undeva prin apropiere şi tovarăşul de la paza contra incendiilor. Trei cadre de filmat. Totul începe de la 11 seara şi se termină la 6,30 dimineaţa. Cele trei cadre s-au făcut finalmente şase.

Mă delectez o dată în plus cu spectacolul pe care Lucian Bratu îl oferă fără să vrea în timpul filmării unei scene: faţa lui repetă sau devansează mimica Margaretei Pîslaru, pe cea a lui Schäffer şi din nou pe a Margaretei. Nu este în scopul arhicunoscutei indicaţii regizorale: «Fă ca mine», ci ca o participare deplină, totală la jocul actorilor. Bratu are în el fiecare personaj cu mimica lui, cu gesturile, mersul, ticurile şi în momentul filmării fiecare personaj iese la suprafaţă şi îşi joacă rolul împreună cu actorul din faţa lui.

Margareta a intrat bine de tot în rol, a devenit foarte tare Ruxandra. Cum stă acum pe un scaun şi mănîncă salam de Sibiu, cum se răsfaţă cerînd ba apă, ba nu ştiu ce altceva, cum se joacă făcînd umbre cu balonzaide-ul ei pe trotuar, şi mai ales cu masca asta de păpuşă vorbitoare, Margareta este într-adevăr o fată fără probleme, o mică vînătoare de succese şi de bucurii, o vietate care convinsă fiind că totul i se cuvine, pretinde totul: dragostea lui Paul, pe cea a lui Şerban, roluri, succese, tot. Privind-o, aproape că-ţi vine să strigi: Cui îi pasă de Ruxandra? Nu-i pasă chiar nimănui de Ruxandra?

PAUL? E FOARTE FRUMOS DE VORBIT DESPRE EL...

Cînd m-am întîlnit data trecută cu echipa **Această fată fermecătoare**, Ştefan Iordache spunea despre eroul său şi despre sine:

«Paul e un tip complex, un tip cu treceri bruşte de la violenţă la duioşie. În fond e foarte timid. Violenţa lui e ca o armă de apărare a lucrurilor bune din el. Are simţul ridicolului, poate, puţin exagerat. I se pare, de pildă, că ar fi ridicol dacă ar spune ceva frumos cuiva. Îi vine greu să spună «te iubesc», deşi iubeşte... Este foarte exigent cu sine însuşi.

PANORAMIC

Din nou Margareta Pîslaru — Ruxandra, de astă dată alături de Emeric Schäffer — Şerban.



Discutam şi cu Bratu că poate «ratarea» lui nu este ratare ci rezultatul acestei exigenţe exagerate... E frumos de vorbit despre el dar de realizat cred că va fi mai greu... Frămîntarea lui îmi convine. Este pe temperamentul meu. Dar nu vreau să mă joc pe mine ci să-l creez, artistic, pe el. Într-un fel pentru mine este un rol de compoziţie. Paul are 28 de ani, eu 25. Va trebui să joc o vîrstă a cărei experienţă nu o am. Şi este primul meu rol matur... Vreau să merg pe spontaneitate. Nu improvizaţie ci spontaneitate. Poate pentru asta felul în care se filmează îmi convine. E bine să ia în spate, în planul doi, strada cu oamenii — nu figuraţie. Mi-ar place chiar să nici nu ştiu cînd sînt filmat...»

Discuţia cu Ştefan Iordache — mai mult un monolog-confesiune decît discuţie — s-a încheiat atunci destul de brusc. O maşină l-a luat — ca să zic aşa — pe sus, să-l ducă la probe de costume. Dacă ar fi continuat, ar fi fost tot aşa: sacadată, fugoasă, ca personajul. Actorii au calitatea uluitoare de a se băga repede în pielea eroului lor şi de a trăi acolo tot timpul.

Emeric Schäffer nu. Schäffer îşi ştie personajul şi l-a construit, cred, mult dincolo de graniţele scenariului, l-a complicat, l-a simplificat, i-a dat şi i-a luat mereu cîte o calitate sau un defect. Dar din afară. Schäffer nu stă, nu trăieşte în pielea eroului său. Cînd îl vezi la filmare este una cu personajul. O secundă mai tîrziu, fără ca nimic să se schimbe în expresia lui, fără ca zîmbetul sau privirea să devină alta, personajul dispare şi rămîne Schäffer. Pe urmă, cînd se strigă «Emeric Schäffer la cadru» personajul acela apare şi din nou trăieşte. Unu, cinci, zece minute cît se filmează. În noaptea filmării din Floreasca de nu ştiu cîte ori Şerban a apărut şi a dispărut de după ochelarii lui Emeric Schäffer. În pauze am vorbit despre:

ŞERBAN, RUXANDRA ŞI EROII POZITIVI

— Şerban este un tip pe care n-aş vrea să-l bag în schema: erou pozitiv sau erou negativ. Este omul de pe stradă care şi-a realizat drumul social. Este un foarte bun meseriaş, îşi iubeşte calităţile sale de inginer şi nu se lasă derutat de incidentele particulare din viaţa sa. Ruxandra este pentru el un asemenea incident — sau accident, cum vreţi — care nu influenţează cu nimic capacitatea lui de creaţie profesională. Este un om cu experienţă, un om care cunoaşte viaţa dar nu suficient de bine ca s-o poată ajuta pe Ruxandra.

— Este singurul care îi rezistă, singura ei înfrîngere. Şi o înfrîngere prinde bine cîteodată.

— Asta e prea puţin. N-o ajută pentru că nu coboară pînă la înţelegerea ei. Ironiile lui sînt ironii pentru el, nu pentru ea. Ironia este o armă de educaţie dar el n-o foloseşte pentru asta, ci ca să se amuze.

— Cunoaşteţi oameni ca Şerban?

— Mulţi. Chiar ingineri, ca el. Oameni buni, cetăţeni cinstiţi, incoruptibili, meseriaşi perfecţi, dar care sînt prea preocupaţi de ei înşişi pentru ca să se ocupe de omul cu care trăiesc, cu care împart totul. Oameni care nu distrug, dar nici nu clădesc nimic. Nu pompează viaţă în omul de alături.

— Şi Ruxandra?

— Nici ea nu este un caz izolat. Asistaţi la examenele de admitere de la Institutul de artă teatrală şi cinematografică. Veţi auzi acelaşi răspuns la întrebarea: «De ce v-aţi prezentat la examen?». «Ca să devin vedetă de cinema». Aţi înţeles? Nu pentru că: «îmi place să joc, să recit, să interpretez» sau pentru că: «am visat să fiu Julieta». Nu. Ca să devin vedetă de cinema. Nu ştiu, s-ar putea să fiu ridicol, să par retrograd, dar mi se pare că această aspiraţie spre «o viaţă de umbre», alimentată de producţia de proastă calitate a cinematografiei occidentale care ajunge şi pe ecranele noastre, face victime. Ruxandra întîlneşte oameni minunaţi, cum spune ea, dar nu vrea să devină ca ei, ci tinde spre această viaţă de umbră: vedetă de cinema.

— Sînteţi foarte pornit pe vedete.

— Asta pentru că ţin cu oamenii adevăraţi.

— Vă iubiţi rolul?

— Iubesc rolurile complexe şi pentru început Şerban mi s-a părut destul de simplu construit. Evident că optica mea faţă de rol se schimbă din zi în zi, cu cît înaintez în filmare. Ce v-am spus astăzi despre el, ieri încă nu ştiam. Îi descopăr mereu sensuri pe care nu le bănuiam la prima lectură.

— De pildă...

— Ieri încă credeam că efortul de a-l crea pe Şerban, efortul artistic, este direct proporţional cu efortul pe care-l face Şerban de a o descoperi pe Ruxandra. Un efort în virtutea inerţiei. Astăzi, după două nopţi de filmare îmi dau seama că efortul artistic o să fie mult, dar mult mai mare şi au început să apară în mine primele îndoieli creatoare...

«SCHÄFFER LA CADRU»!

Penultimul cadru. În faţa aparatului se află maşina. În maşină Margareta Pîslaru şi Emeric Schäffer. Se filmează. Tiberiu Olasz mă trage de mînecă. Mă întorc şi-l văd pe Lucian Bratu urmărind filmarea. Este cea mai fermecătoare dintre Ruxandre.

CINEMA COALA 3 FATA 2

ZODIA FECIOAREI

Impresii de sfîrşit

Manole Marcus şi Al. Întorsureanu sau... «implorarea zeilor».

Manole Marcus s-a ţinut de cuvînt. A spus că nu va mai sufla nici o vorbă despre filmul său, atunci cînd acesta va fi aproape gata. Filmul e aproape gata şi regizorul lui nu mai vrea să spună într-adevăr nimic. Nici cum va fi, nici cum îl «vede» mai departe, nimic. «Actorii joacă bine», spune el sau «Imaginea e foarte bună, foarte frumoasă». De cum încerci o întrebare care cere un răspuns exact, Marcus ridică din umeri: «Nu ştiu cum va fi! Efortul se depune acum în stabilirea unor raporturi între imagine, joc actoricesc, sunet, montaj. Ce mă aşteaptă la capătul acestui efort, habar nu am».

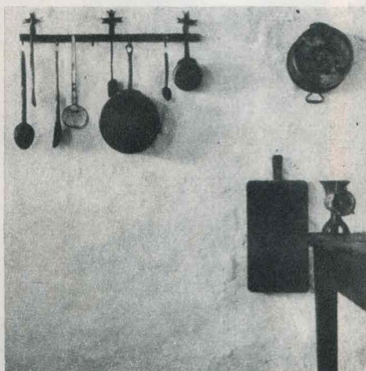
«Imaginea e foarte bună, foarte frumoasă». Am încercat să explic calificativele de mai sus stînd de vorbă cu Al. Întorsureanu, operatorul filmului, despre:

IMAGINEA DE FILM ŞI FRUMUSEŢEA EI

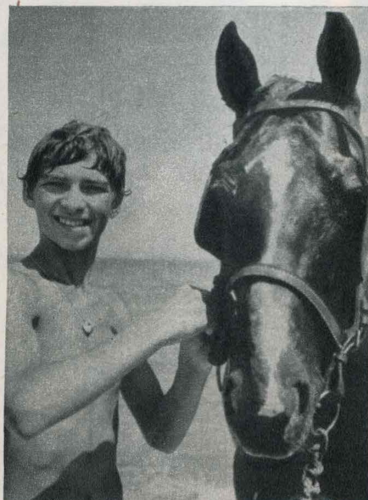
— «Imagine frumoasă» nu există decît ca peiorativ pentru noi, operatorii. Asta vrea să spună: o imagine fotografică, bazată pe un anumit descriptivism exterior, cu portrete frumoase...

— **Sînt convinsă că Marcus nu se gîndea la o asemenea imagine.**

— Ştiu. Vreau să spun doar că noţiunea de «frumos» în imaginea de film e puţin diferită de restul lucrurilor. Ea evoluează, se schimbă. La primul film pe care l-am făcut cu Gh. Fischer şi George Cornea, **Viaţa nu iartă** (film pe care de altfel îl iubesc cel mai mult), eram convins că forma vizuală a imaginii, cu atmosfera de lumină, cu un relief cît mai pregnant, cu o compoziţie cît mai clară, este ceea ce impresionează cel mai mult sensibilitatea spectatorului. Pe atunci doream ca fiecare cadru să rămînă imprimat pe retina spectatorului, ca un basorelief. Pe atunci, «cadrul compus» era literă de evanghelie. Mai tîrziu însă, am descoperit că imaginea filmului are şi alte laturi, tot atît de expresive, şi a început să mă intereseze, fără să uit cele de mai sus, o anumită fluiditate a compoziţiei şi mişcărilor. Am descoperit că «timpul cinematografic» poate fi marcat mai bine prin descoperirea şi aducerea pe ecran, a lucrurilor care nu se văd, care nu au valoare fizică. Prin redarea unor senzaţii care se nasc, din raportul dintre lucrurile care se văd. Din raportul dintre elementele componente ale cadrului,



O demonstraţie de plasticitate: un colţ din decorul lui Ion Oroveanu.



În viaţa de toate zilele Omer Ismet este elev la şcoala de ospătari din Constanţa. În Zodia fecioarei **el deţine rolul Mutului, fratele Ditei.**



Interpreta Sabinei, Gilda Marinescu, cunoscută şi apreciată actriţă de teatru, se află la primul său rol de film.

Ioana Bulcă — Midia. Cristea Avram — Lut.





dintre personaje și obiecte, personaje și mediu... De aceea, pentru mine are foarte mare importanță ca actorii cu care lucrez și locurile să-mi fie aproape, să-mi creeze un «climat inspirator», să mă stimuleze. Manole Marcus știe asta și mă întreabă întotdeauna dacă un actor îmi convine din acest punct de vedere sau nu. Sau un loc. Sau un decor... Mă interesează foarte mult lumea lăuntrică a personajelor și redarea acestei lumi prin expresia ochilor, și-mi place să mă substitui personajelor și să filmez mediul înconjurător prin prisma lor, prin ochii lor și din starea sufletească în care se află. Asta, dacă vrei, se leagă cu felul în care văd eu acum imaginea unui film: nu «frumoasă», ci expresivă, vie, transparentă, așa ca prin transparența ei să se simtă lumea invizibilă a dramelor, a stărilor sufletești, a senzațiilor pe care le încearcă personajele filmului».

Probabil că asta înțelegea și Manole Marcus prin imagine frumoasă. O imagine expresivă, potrivită subiectului, concepută pentru el, sensibilă și pasionată.

IOANA BULCĂ: «MI-AR PLACE SĂ JOC MIDIA ÎN FIECARE SEARĂ!

...și sînt convinsă că i-aș găsi de fiecare dată fațete noi și aș «perfecționa-o» în fiecare seară. Păcat că un film nu se poate juca seară de seară, ca o piesă de teatru: Într-un fel este o nedreptate: după ultimul tur de manivelă, personajul ți se ia, nu mai e al tău, nu mai poți face nimic. Este ca și cum în teatru, după repetiția generală, ți s-ar lua personajul pe care tocmai l-ai pus la punct, l-ai creat.

— **L-ați compus greu?**

— Destul. Cu toate că personajul are foarte multe trăsături comune cu mine. Dar este totuși un rol de compoziție, mă refer mai cu seamă la vîrsta psihologică a eroinei. Midia este o femeie cu experiență de viață foarte mare, foarte plină... Și apoi, pentru mine, de la **Moara cu noroc,** este primul rol adevărat. Nici nu știu dacă l-aș fi putut realiza dacă Marcus n-ar fi așa de calm și înțelegător. Are capacitatea de a-ți crea condiții de lucru extraordinare, și — ceea ce este foarte important pentru orice actor, dar mai cu seamă pentru mine care sînt plină de complexe — știe să-ți acorde încredere deplină, știe să creadă în tine... Nu știu cum a ieșit, n-am văzut nici un metru de material, cei care au văzut spun că e bine, dar știu că am făcut tot ce am putut pentru acest rol, pe care l-am iubit foarte mult și că sînt foarte, dar foarte tristă că s-a terminat.

PUȚIN DESPRE PUȚIN: DIONIS ȘI AFRODITA

După ce a primit procură de la Ana Szeles să vorbească și în numele ei, Sorin Postelnicu — Dionis a început să spună încet cele ce urmează și care sunau, cel puțin spuse, a versuri albe:

— Am făcut puțin pentru că avem mai puțin (ca rol, ca întindere). Mult, pentru că ne sînt dragi rolurile astea și mult, cred, pentru că problemele pe care ni le-a pus filmul sînt noi, foarte interesante, și cu laturi pe care nu le-am cunoscut pînă acum... E o poveste în care oamenii rezolvă multe situații din ochi. Părinții și noi, tinerii și cei care ne înconjoară în această zi a desnodămîntului (ziua în care se petrece tot filmul) își spun foarte multe din ochi. Părerea mea — părerea noastră, este că am jucat într-un film în care ochii joacă rolul principal.

Tot ce se spunea, tot ce se vorbea la Vama-Veche crea aceeași impresie, neîndoielnic aceeași: de fapt, filmul s-a terminat.

CASTELANII

„Monumentul naturii" sau „Castelanii"



O comedie. În peisajul nostru de probleme serioase a intrat o comedie. În drum spre Tîrgu Mureș, în apropierea căruia se filmează mă gîndeam că — cine știe? — poate Gheorghe Turcu s-a răzgîndit și nu va mai fi o comedie. La Tîrgu Mureș am găsit titlul oarecum schimbat: Din **Monumentul naturii** în **Castelanii**. Mai e comedie sau nu?

CE SPUNE REGIZORUL?

Întrebat, Gheorghe Turcu răspunde:

— Vreau să fac o comedie serioasă.

Ceva a tresărit se vede pe fața mea pentru că Turcu a adăugat:

— Ceea ce nu va împiedica să aibă un haz copios... Scenariul este scris de Süto András, așa că mă aflu în continuarea unei colaborări pe care o socotesc fructuoasă.

— Este ecranizarea piesei «Nuntă la castel»?

— Nu. Am pornit, e drept, Süto și cu mine, de la ideea de a ecraniza piesa, dar pe parcurs, scenariul a depășit limitele piesei.

— N-a mai rămas chiar nimic?

— De fapt din piesă n-a mai rămas decît fundalul acțiunii și două personaje: Mădăraș și Golovici. Și unele caractere satirice pe care le-am considerat interesante și care au acum, în scenariu, un drept la viață mult mai larg decît cel acordat lor în limitele piesei. E un scenariu foarte bun și dacă filmul nu va reuși, ultimul argument pe care l-aș putea aduce în apărarea mea, ar fi slăbiciunea scenariului... Singura dificultate ar fi că unele situații, momente sau chiar replici — cu toată calitatea reală a umorului profund și plin de sevă țărănească care-i aparține lui Süto András — trag spre burlesc. Nu vreau să evit situațiile de umor tare, dar intenționez, pe cît se poate, să ocolesc orice undă de umor ieftin. Asta nu numai regizoral, ci și în maniera de interpretare. Filmul are destul de mult dialog, parte din actori sînt din teatru, dar cred, sper, că vom face un film foarte cinematografic. Dinamic nu numai ca montaj, dar și ca mișcare interioară. Cele mai multe secvențe cer un montaj rapid, nervos, bine ritmat. Avem mișcări de aparat complicate care îmi permit într-un cadru de 90 de metri să dau senzația de montaj foarte rapid și scurt. În paranteză fie spus, am drept cameraman pe Sandu David, unul dintre cei mai buni cameramani ai studioului. A lucrat și cu Ciulei la **Pădurea spînzuraților**.

— În concluzie: cum o să fie filmul?

— Sîntem destul de ambițioși. Vrem să facem un film care să iasă puțin din comun. Dar bineînțeles că asta se va vedea numai la urmă.





Traian Stănescu — agronomul de care se îndrăgostește fulgerător Măriuca...

Preotul satului, Ștefan Tapalagă, cel cu biblia, cu Antidühringul și cu Fiatul 600.

IMAGINEA: VIOREL TODAN

— **Castelanii** nu e un film de imagine. Tot ce-mi propun este să servesc dramaturgia cît mai fidel cu putință. O comedie — și mai ales o comedie țărănească cum e a noastră, cere o imagine luminoasă, lucrată în ceea ce noi numim desen tonal, fără contraste puternice. O imagine care să se supună caracterelor personajelor, situațiilor comice, dramaturgiei. Am încredere în scenariul lui Süto András și ăsta e un motiv în plus pentru mine și pentru colectivul meu (Sandu David, Negru Adrian și Puiu Stoenescu) să rezolvăm cît se poate mai bine și interesant problemele care țin de imagine.

— Aveți multe probleme la filmul ăsta?

— O mie ca la oricare altul. În ceea ce mă privește însă, am una în plus: peisajul. Peisajul aici este foarte frumos... (Aici, însemnînd la Gornești, la 16 km de Tîrgu Mureș.)

— ...Și mă fură, mă simt tentat tot timpul să-l exploatez, să-l pun în valoare. Dar în filmul nostru peisajul joacă un rol secundar așa că fac tot ce pot să nu-l iau în seamă și mărturisesc, mi-e destul de greu. Eu sînt născut în Apuseni, obișnuit cu frumusețile naturii și crescut cumva în cultul acestei frumuseți... În fine, mai sînt și alte probleme... De pildă cum vom turna mîine la baltă dacă va ploua.

A doua zi chiar a plouat, dar despre asta, despre felul în care au încercat cu toții să nu piardă ziua de filmare, pierzînd-o la urma urmelor, s-ar putea face o altă comedie.

DESPRE CE?

Gheorghe Turcu îi lăsase lui Süto András plăcerea de a răspunde la întrebarea; «despre ce e vorba în filmul dumneavoastră» și, mai ales, «de ce anume se rîde în această comedie». Pe Süto András l-am văzut atît de puțin și era așa de prins în tot soiul de discuții despre film și iar despre film, încît vrînd-nevrînd am renunțat la un interviu al lui. La urma urmelor, de ce se rîde într-o comedie se poate afla într-o mie de feluri, prezentarea personajelor fiind și ea un fel posibil.

La Tîrgu Mureș, respectiv la Gornești, se aflau actorii: Margit Köszegi de la Teatrul de stat din Tîrgu Mureș, Vasilica Tastaman, Radu Beligan,

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Dumitru Chesa și următorii cinci intervievați în scopul perfid de a afla: despre ce e vorba în **Castelanii**.

CINE SÎNTEȚI DUMNEAVOASTRĂ, MARCEL ANGHELESCU?

— Eu sînt Mădăraș, președintele Cooperativei agricole «Spicul de aur», cu sediul la Castel. Ne ocupăm cu creșterea cobailor, a broaștelor și confecționarea de măgăruși din lemn. Avem o baltă și de acolo scoatem broaștele și relațiile... n-o ducem rău de loc. Broaștele se vînd, și cobaii și chiar măgărușii de lemn. Sînt un președinte bun, priceput, principial și mînă forte. Eu nu interzic nimic, dar împiedic totul.

DUMNEAVOASTRĂ, TUDOREL POPA?

— Sînt socotitor — uneori sînt numit socotitor, alteori contabil — iar ca sens, nu sînt altceva decît umbra și interpretul președintelui Mădăraș. Eu nu am inițiative personale decît atunci cînd e vorba de Aneta pe care o iubesc... Mă numesc Golovici. Să nu credeți că sînt un naturalist pasionat, dar iubesc broaștele, măgarii și cobaii. V-a spus președintele... Mai mult nu vă pot spune pentru că nu vreu să vînd poantele comediei. Ba nu, ar mai fi ceva: intențiile mele sînt bune, dar greșit gîndite. Și mai pot spune că în final sînt, în mod sincer, trist.

ȘTEFAN TĂPĂLAGĂ

— Eu sînt preotul satului. Preot reformat și, aș adăuga, deformat. Într-o mînă țin, ca orice preot, biblia, iar pe masa de noapte stă Antidühring... Satul e plin de fete care fac baie în lac și eu am și un binoclu... Pe Măriuca o iubesc, dar ea...

P.S. În sfîrșit, s-a scris o comedie. Îmi place să cred că scenaristul s-a gîndit la noi, actorii de comedie. Să-i ajute dumnezeu!

ILINCA TOMOROVEANU

— Mă cheamă Măriuca. Sînt colectivistă. Am făcut școala de horticultură, mă ocup cu florile și am o prietenă foarte bună, o căprioară. Preotul satului mă vrea de nevastă, dar eu mă îndrăgostesc de un tînăr inginer. Sînt o fată optimistă, veselă și destul de emancipată ca să trec peste hotărîrea mamei atunci cînd e vorba de măritiș. Mai ales că la preot, nu-mi place nici măcar Fiatul.

TRAIAN STĂNESCU

— Eu sînt Ștefan Dumitriu, inginer agronom, conștiincios și proaspăt repartizat la G.A.C. «Spicul de aur» cu «sarcini de la regiune». Mă războiesc cu Mădăraș, Golovici și tovarășul Crevete de la raion. Mă îndrăgostesc de Măriuca de care este îndrăgostit și părintele. De temut nu mă tem nici de Golovici, nici de Mădăraș. Nu m-aș teme nici de părintele, dacă nu ar fi ajutat în chip nesportiv de Fiatul său 600. Lupta va fi grea dar sînt decis să cîștig pe toate fronturile.

EROUL ZILEI: MAISTRUL DE LUMINĂ

Turcu îmi povestea cu entuziasmul care-l caracterizează despre fiecare membru al echipei sale în parte, întorcîndu-se mereu cu vorba la asistentul său Constantin Neagu, cel mai modest dintre asistenții model. Viorel Todan își ridica în slăvi echipa — Sandu David, Adrian Negru și pe mecanicul de cameră Puiu Stoenescu. Dar amîndoi, și la unison, cîntau osanale maistrului de lumină Vasile Moraru.

Întîmplător, cu o zi înainte, prinsesem o filmare cu «defecțiuni», așa că am avut prilejul să-l văd pe Vasile Moraru și echipa sa de electricieni desfășurîndu-se într-o demonstrație de operativitate. Se stricase ceva la un reflector (totdeauna se strică ceva exact în momentul în care stai să apeși pe butonul aparatului de filmat). Într-un minut, pe tăcute, prin semne și șoapte, într-un fel de esperanto făcut din cuvinte și gesturi, Moraru și băieții lui au înlocuit acel ceva defect. Turcu nici n-a apucat să știe că un reflector se defectase. Cînd a întrebat: gata? i s-a răspuns: gata! După ce s-a tras cadrul, tot pe tăcute ce era de reparat s-a reparat mai temeinic, să și țină. Dar tot repede. Acest **repede**, numit mai elegant și mai științific operativitate, și care este dumnezeul oricărei filmări!

Reportaj realizat de:
Eva SÎRBU și Al. RACOVICEANU
Foto: A. MIHAILOPOL

...Și însăși Măriuca, Ilinca Tomoroveanu.





Margareta PÎSLARU

O FIȘĂ PE LUNĂ

S-a născut la 9 iulie 1943, la București.

Urmează trei ani școala medie de artă plastică. Apoi absolvă liceul teoretic. Debutează la 15 ani pe scena Casei de cultură «Grivița Roșie».

După un an, prima apariție la Televiziune, cu melodiile «Piccolissima serenada» și «Chemarea mării».

Urmează debutul la radio și la Casa de discuri «Electrecord».

În prezent, Margareta Pîslaru are imprimate 60 de melodii și deține recordul vînzării de discuri la muzică ușoară. Recent însă și-a bătut propriul ei record cu discul de muzică populară.

Cîntă în opt filme muzicale de scurt metraj pentru televiziune în regia lui Valeriu Lazarov (unele dintre ele au fost premiate la Monte Carlo și Praga).

Anul 1964 marchează debutul în teatru: rolul Polly, în «Opera de trei parale», în regia lui Liviu Ciulei.

Anul 1965, primul rol în film, în coproducția româno-sovietică TUNELUL — rol care îi aduce diploma pentru debut la cel de-al III-lea Festival național al filmului de la Mamaia.

Recent a terminat filmările pentru rolul principal din ACEASTĂ FATĂ FERMECĂTOARE, în regia lui Lucian Bratu.

— *Aveți 23 de ani și 8 ani de abundentă activitate artistică. Cum ați împăcat activitatea de elevă și de cîntăreață în același timp?*

— Greu. Foarte greu. Prin carnetul de note. Dacă răspundeam la o materie sub nota 6 nu aveam voie să cînt la televiziune.

— *Cum este rolul din* **Această fată fermecătoare?**

— Mă străduiesc să fiu tot atît de fermecătoare pe cît și-a imaginat scenaristul Radu Cosașu, dar nu e prea ușor. În orice caz, este primul meu rol de actorie pură și prefer să las ecranul să vorbească.

— *Ce rol vă doriți?*

— Acum iubesc foarte mult comedia. Îmi doresc un rol care să-mi dea posibilitatea să cînt, să dansez și să interpretez în același timp. Cred însă că după cîțiva ani de experiență mă va atrage în special drama.

— *În ultima vreme, în muzică, v-ați apropiat de folclor. Se pare chiar că nutriți o adevărată pasiune pentru muzica populară.*

— Este adevărat. Folclorul nostru are o melodie fantastică, o bogăție, o variație, o coloratură, o profunzime a stărilor, a sentimentelor care nu poate să nu te captureze. Pentru un interpret este la fel de pasionant să lucreze o melodie inedită, sau să dea o nouă strălucire, o nouă vibrație, unor teme vechi pe care oamenii acestor pămînturi le cîntă de sute sau poate de mii de ani.

— *Ce părere aveți despre public?*

— Îmi place să mă oglindesc în judecata lui. Publicul meu cel mai fidel e compus din copii și bătrîni. Un admirator pre-preșcolar m-a întrebat odată la o filmare la Ploiești: «Dar, cum ai ieșit din televizor, te rog frumos să intri la loc».

Adina DARIAN





Pavle Vuisić — un actor în stilul «Gabin» — interpretează rolul unui miner, devenit luptător (Cîntecul partizanilor). **Nu mai puțin convingător e copilul care se maturizează sub ploaia de gloanțe.**

Pola 66

CINEMATOGRAFIA IUGOSLAVĂ ÎN ARENĂ

Nu e o metaforă. Pentru a treisprezecea oară regizorii, scenariștii, actorii — nu mai puțin directorii! — celor șase studiouri de filme artistice din R.S.F. Iugoslavia au încercat emoțiile întrecerii și au urmărit la Pola hohotele de rîs, încordarea sau tusea celor prezenți (erau peste opt mii!) nu într-o sală cu rezonanțe topite-n catifea, ci în dimensiunile categorice ale unui amfiteatru aproape geamăn în vîrstă și-n dimensiuni cu Coloseumul, într-o arenă din care încă în primul veac al erei noastre țîșneau spre cer vuietul, bucuria, tumultul și uriașa respirație unisonă a spectacolului.

Rigorile regulamentului au făcut ca în festivalul propriu-zis, pe arenă și în concurs să apară numai douăsprezece filme; proiecțiile secției informative au completat însă cu încă nouă imaginea globală pe care un invitat străin putea să și-o facă despre producția din ultimul an al cinematografiei iugoslave — și în fond pentru un invitat străin ăsta era lucrul cel mai important — așa încît pot fi schițate cîteva din tendințele, calitățile și preocupările acestei cinematografii, care își sărbătorește în plină ascensiune cea de a douăzecea aniversare.

Cum însă impresiile comprimate capătă prin forța lucrurilor un aer sentențios — departe, foarte departe de intențiile autorului!, considerațiile critice sau ierarhizările de valoare trebuie trecute mai degrabă în zona informației, ceea ce corespunde pe deplin sensului acestor notații.

Uscăciunea, dar și concizíunea statisticii, ne va permite să observăm mai întîi preocupările tematice ale studiourilor. (Cele mai importante sînt «Avala-film» Belgrad, prezent la Pola cu zece recente producții și «Judran-film» Zagreb — 3 filme naționale și o coproducție — deținător de altfel și al trofeului principal din concurs).

Din cele douăzeci și unu de filme vizionate, opt sînt inspirate din actualitatea imediată, șapte evocă luptele de partizani, cîte două perioada interbelică și respectiv de istorie mai îndepărtată, iar unul — dificil de clasat, dar agreabil de vizionat — **Al șaptelea continent,** reprezintă fantezia colorată și investită cu devizele coproducției (cu «Koliba-film» — Bratislava) aparținîndu-i lui Dușan Vukotici, deținătorul unui Oscar pentru desen animat, care de altfel aplică și aici procedeele genului (într-o remarcabilă secvență: doi copii plantează o pădure decupînd copacii de pe ilustrațiile unei hărți) și care susține cu verva amintind **Ersatz**-ul, primele două treimi ale filmului.

Prezența a numai două comedii: **Înainte de război,** reunind două piese de Nușici («Defunctul» și «Familia în doliu») cu un pregeneric excelent și o tratare în care se amestecă stilul Mack Sennett și Chaplin — intenționat! cu un umor de gust îndoielnic — neintenționat! și **Intrarea morților interzisă,** o parodie polițistă plasată într-o Americă total convențională și lipsită de haz, atestă o anumită înclinație a regizorilor pentru dramatic, pentru elementul tragic, pentru o decupare directă, violentă, dură a realității; și aici, în această direcție, putem vorbi despre cîteva certe succese.

Întoarcerea de Jivoin Pavlovici urmărește destinul unui tînăr ieșit dintr-o casă de corecție, hotărît să se opună din toate puterile presiunilor și tentației de-a redeveni ceea ce fusese. Moartea acuzatoare a eroului, incapacitatea lui de a se elibera de mediul care l-a generat, lărgesc problematica unei acțiuni în care faptele, deși previzibile, sînt organizate cu destulă abilitate. Ceea ce-i conferă însă filmului forță și valoare emoțională (pe lîngă interpretarea magistrală a lui Bata Jivoinovici, actor polivalent cu mari posibilități compoziționale) e maniera directă, sinceră, a povestirii, o anumită frustețe în investigarea ambianțelor amenințate de «pitoresc» cu orice preț, o anume eliberare de influențele de modă, de speculațiile în sine.

Un film de factură interesantă, **Ani calzi,** ar putea avea drept motto versurile lui Dușan Matici: ...«să cînt/ viața noastră/ mizerabilă/ dar invincibilă»... E o poveste de dragoste, cu momente de poezie necăutată, neconfecționată, în care se interferează notații de critică socială. Din dorința de a curăța narațiunea de orice artificios, regizorul Dragoslav Lazici aduce însă prea mult în prim plan ceea ce aș numi, printr-un eufemism, elementul inestetic al existenței. (Suita de detalii la dușul pe care-l fac muncitorii dintr-o turnătorie după terminarea lucrului, transformă secvența într-o demonstrație a tot ce poate fi urît — privit de aproape și la un moment dat — în corpul omenesc. Accesul de tuse astmatică a bătrînului în sala de mese, alternarea planurilor de detaliu: gura lui, gurile celor care mănîncă; sau o întreagă secvență în care sînt puse sub microscop toate efectele fiziologice ale beției, pot fi înscrise la capitolul «curaj în artă», dar reprezintă un plus care nu era necesar, care dezechilibrează, care dă senzația de «voit», de «căutat» și — paradoxal! — face filmul mai puțin verosimil).

O bună interpretare actoricească (Bekim Fehmiu — distins cu o diplomă în festival — și Ana Matici) atenuează ceea ce aș numi, fără eufemism, teribilismul regizorului, de altfel, fără îndoială foarte talentat și foarte bun stăpînitor al tehnicii decupajului.

Dintre filmele care evocă lupta plină de abnegație a anilor '40 — '43, cel mai izbutit și cel mai adevărat mi s-a părut **Cîntecul partidului,** dedicat batalionului format în satul Husino din Bosnia, aproape un documentar (în sensul cel mai bun al cuvîntului), emoționant tocmai în secvențele în care regizorul (Fadil Hadjici) înfățișează faptele fără ostentația unui limbaj cinematografic căutat, fără prețiozitate, fără virtuozități de formă.

Aș reuni acum într-un capitol special trei filme care aparent n-au nici o legătură: **Luni sau marți** de Vatroslav Mimița, **O privire în pupila soarelui** (regia Velico Bulaici) și **Rondou** de Zvonimir Bercovici. Deși temele și epoca sînt diferite, organizarea lor în acest — să zicem — capitol, se justifică pe deplin. Toate trei sînt temerare, toate trei fac pe marginea subiectului, sau uneori chiar în afara lui, un adevărat tur de forță profesional (deși **Rondoul** s-ar plasa mult mai jos), toate se bazează pe valori mai puțin literare și mai mult cinematografice, sînt realizate de regizori cu personalitate pregnantă, și, în sfîrșit, toate trei evită spectaculosul (pînă la o limită care amenință spectacolul), reprezentînd ceea ce în lumea mare s-a etichetat cu titlul «film de căutări».

Luni sau marți urmărește pas cu pas activitatea unui ziarist din Zagreb, încă dinainte de-a se trezi — pentru că filmul începe cu visele colorate ale eroului — (Mimița e și el realizatorul unor cunoscute pelicule de animație!) și se termină o dată cu încheierea zilei obișnuite de lucru. Gîndurile, obsesiile, amintirile personajului (mai mult decît atît: elementele din realitate care îi plac, formele care îi rețin atenția) sînt colorate, în rest filmul fiind alb-negru. Mimița a cules cu acest film nu numai laurii premiului principal al festivalului, ci și un adevărat buchet de distincții speciale și de mențiuni, care subliniază caracterul novator al povestirii cinematografice.

Pentru Velico Bulaici sarcina de-a realiza un film în patru personaje, plasate pe fondul sordid, alb, al zăpezii — un film aproape fără decor: **O privire în pupila soarelui** — a reprezentat desigur o dificultate voită, pe care situația eroilor (bolnavi de tifos, flămînzi, cu părul căzut) o amplifică. Povestirea rezistă datorită unei interpretări actoricești excepționale, de un realism zguduitor. De altfel Bulaici, personalitate marcantă a cinematografiei iugoslave, a întrunit cu acest film multe din sufragiile criticii.

Rondou, variație pe tema triunghiului (soțul, soția, prietenul), nu scapă în bobinele critice (2 — 5 — 7) de amenințarea plictisului.

*
* *

Arena și-a spus cuvîntul. Diplomele, aplauzele, flash-urile, televiziunea și chiar plicurile cu bani, i-au răsplătit pe învingători. Ceea ce-l însoțește însă pe cel care a asistat la întrecere, mai mult chiar decît podiumul iluminat pe care s-au urcat laureații, acum, cînd timpul și distanța i-au cristalizat impresiile, e senzația că arena i-a oferit imaginea unei cinematografii robuste, cu mari aspirații artistice, cu talente sigure, de o mare diversitate, căreia (ca și nouă și ca peste tot) îi lipsesc încă scenariile, senzația că această cinematografie începe din ce în ce mai mult să iasă în arenă. E o metaforă.

Mihai IACOB

SECVENȚE



Filip Guerakov este un spirit creator. Obosit însă de inerția celor din jur, se hotărăște să abandoneze bătălia măcar pentru o vreme. În concediul pe care și-l petrece pe malul mării, Guerakov o întîlnește pe Maria, soția unui profesor celebru, răsfățată de o viață lipsită de griji, dar destul de superficială. Maria năzuiește și ea spre «altceva», spre o existență poate mai puțin liniștită, dar mai adevărată. Între cei doi se înfiripă o dragoste ce cunoaște — în cele cîteva săptămîni marine — suișuri și coborîșuri, elanuri și deznădejdi. În momentul decisiv însă, Maria nu are curajul să se despartă de soțul ei iar Guerakov revine la viața lui de mai înainte, purtînd în inimă o rană în plus. Lupta continuă.

Regia acestui recent film bulgar este semnată de Dutcio Mundrov. În rolurile principale: Ilka Zefirova și Petre Slabakov.



Popularul actor John Wayne, împreună cu soția sa, și-a dat concursul la balul anual al costumelor western din Santa Monica. Beneficiile urmează să fie vărsate fondului pentru ajutorarea copiilor arierați. Toți invitații au fost rugați să vină îmbrăcați în costume din vestul sălbatic. Evident nu întîmplător John Wayne părea a fi cel mai la el acasă....



În decursul celor nouă ani de carieră artistică Tamara Siomina a creat numeroase personaje remarcabile. Fotografia de față o reprezintă în ultima ei creație din Lacurile limpezi peliculă semnată de Alexei Sakharov.



Pe Ewa Krzyzewska o vom vedea în filmul lui Gopo, Dr. Faust XX. Să ne reamintim cu această ocazie de începuturile carierei acestei actrițe de o mare sensibilitate, cu chipul frumos, grav și trist. De la primul film și-a asigurat celebritatea. Aleasă de Wajda dintre sute de candidate, debutanta Ewa Krzyzewska era pe vremea aceea studentă la Școala de artă dramatică din Cracovia. Ca parteneră a lui Zbignyew Cybulski — care a ajutat-o mult, după spusele ei — în rolul Cristinei din Cenușă și diamant, ea a obținut Premiul Academiei Franceze de cinema pentru cea mai bună creație a anului 1962. Din acest moment actrița turnează fără întrerupere, film după film. În unele, din păcate nu de foarte mare importanță, am văzut-o și noi. De pildă, în Ucigașul și fata sau Suzana și băieții. În Margareta din noua poveste a lui Faust reeditată de Gopo, Ewa aduce o notă de stranie originalitate, o prezență insolită și atrăgătoare.



Pentru Beatles — azi cavaleri ai Imperiului Britanic! — totul a început la 27 decembrie 1960, cînd și-au făcut prima apariție în public, la ei acasă, în Anglia, pe scena primăriei unui cartier mărginaș din Liverpool. A doua zi critica îi decreta «formidabili». De atunci au trecut 6 ani, iar gloria lor a depășit orice precedent în istoria formațiilor mici de muzică ușoară. Dovadă acești «fani», adică admiratori înflăcărați pe limba noastră, care au venit la aeroport deghizați precum îi vedem să-și conducă idolii (ce plecau spre nu importă ce destinație)... Și acesta tot entuziasm se cheamă că este.



Festivalul anual de filme documentare de la Belgrad a demonstrat o dată în plus nivelul ridicat al peliculelor prezentate, în deosebi în ceea ce privește bogăția tematică. Alături de opere analizînd formele de viață și năzuințele tineretului, analizînd felul în care continuă să trăiască sau dispar diferitele tradiții, satirizînd mecanismul birocratic întîlnit în viața de fiecare zi, au fost prezentate și cîteva filme cu subiect sportiv, unele din ele realizate la un nivel remarcabil. Printre ele cităm Lîngă masa verde al regizorului iugoslav Milivoje Milosević care semnează și scenariul.



Filmul lui John Ford, Tînărul Cassidy, realizat în tehnicolor, se bizuie pe amintirile dramaturgului irlandez Sean O'Casey și evocă cu deosebită forță artistică tinerețea frămîntată a celui care a scris «Căruța și stelele» și «Trandafiri roșii pentru mine». Dacă Tînărul Cassidy își propune să reînvie, ca fundal al acțiunii, Irlanda destrămată dinaintea primului război mondial, el reușește mai ales să contureze portretul unui bărbat entuziast și revoltat, încăpățînat și plin de viață. Într-adevăr, un «tînăr mînios» care se răzvrătește împotriva a tot ce înseamnă oprimare... În rolul lui Cassidy, actorul Rod Taylor alături de care apare fermecătoarea Julie Christie care o întruchipează aici pe dansatoarea Daisy.

CRONICA

cinema SUPLIMENT

FILMUL PE GLOB

FĂRĂ NERVI ȘI CU ZÎMBETUL PE BUZE

Cît timp ești sănătos — o producție a studiourilor franceze.

REGIA: Pierre Etaix
SCENARIUL: Pierre Etaix, Jean-Claude Carrière
IMAGINEA: Jean Boffety
MUZICA: Jean Paillaud, Luce Klein
INTERPRETEAZĂ: Pierre Etaix, Dénise Péronne, Simone Fonder, Sabine Sun, Vera Valmont, Françoise Occipinti, Alain Janey, Pierre Risch.
Film premiat cu „Scoica de argint" la Festivalul de la San Sebastian 1966.

Un film care se poate vedea pe bucățele dinspre mijloc spre cap sau spre coadă, dinspre coadă spre cap sărind mijlocul, sau în ordinea oferită de autorul lui. Un film în care te poți uita ca într-un caleidoscop și în care descoperi, ca într-un caleidoscop, toate fețele comediei: subtilitatea sau gagul direct, comicul-desen, comicul de situație, de mișcare, de imagine, de idee. Comicul cu majusculă, sau comicul mărunt, de fiecare zi.

Ca și filmul lui Tati, **Unchiul meu**, filmul lui Etaix trăiește din ceea ce-i oferă viața de toate zilele, modul de a exista al eroilor lui, omul cu lumea sa înconjurătoare. De aceea nici nu are nevoie de o poveste curgătoare ci doar de o temă, nu are nevoie de un subiect propriu-zis, ci mai degrabă de un pretext și de cîteva personaje care să se miște, să existe în acest mare „teatru care este viața", în acest timp care e secolul XX. Un personaj principal (Pierre Etaix) și cîteva secundare sînt puse să joace comedia existenței noastre trepidante, în goană după puțină liniște. Ideea de teatru este sugerată de la bun început: o cortină se ridică și descoperă ceva asemănător unei scene cu fundalul pictat cu blocuri. Însuși eroul „intră în scenă", costumat în domnul-îmbrăcat-în-negru-cu-pălărie-neagră-pe-cap-și-cu-un-buchet-de-flori-în-mînă. Personajele nu au nume, nici profesiuni, nici stare socială bine definită, ele existînd doar ca martori și argumente ale situațiilor date: Doamna-cu-pelerină-care-și-terorizează-soțul, Domnul-care-se înalță-la-cer, ce-doi-tineri-care-nu-reușesc-să-se-sărute, prietenii-care-vorbesc-în-fraze-de-reclamă-télé, și așa mai departe. Ideea de spectacol de teatru este susținută de o construcție pe tablouri, tablouri cu existența independentă, dar care pot fi — și sînt — puse într-o ordine oarecare și alcătuiesc un tot. Această ordine este însă arbitrară, întrucît tablourile pot fi schimbate între ele oricum, fără ca asta să dăuneze în vreun fel întregului, întregul fiind la rîndul lui arbitrar. Dacă eroul consumă mai întîi medicamentele homeopatice și după aceea se duce în „camping", sau se duce întîi în camping și după aceea la prietenii săi care vorbesc în reclame de televiziune, la vînătoare și după aceea ia medicamentele, nu are nici un fel de importanță. Totul este, sau cel puțin are aerul a fi, un pretext pentru haz pe tema: omul modern și peripețiile existenței sale. Peripețiile unei existențe cu mașini care ajung la destinație mult mai încet decît un bătrîn pensionar ieșit să ia aer, cu străzi care se demolează, cu străzi care se reconstruiesc, cu ieșiri de la birou în avalanșă și coadă la filmele „sexy" (de destindere), cu televizorul care te hipnotizează și reclamele din care înveți cum să trăiești comod, fără efort, fără nervi. Mai ales fără nervi, în timp ce piekhammerele îți zgîlțîie casa din încheieturi, sau în timp ce ți se fură mașina în plină stradă. În timp ce-ți plesnește cauciucul, sau cineva ți se așează în brațe la cinema, în timp ce nu găsești loc de parcare, sau circuli în mașină pe autostradă cu 5 km la oră. Fără nervi și cu zîmbetul pe buze...

Nu știu dacă se poate spune despre filmul lui Etaix că este o comedie spumoasă. Este o comedie Etaix. O comedie Etaix, adică o comedie de observație, de subtilitate și de mare răbdare în etalarea unei situații comice (răbdare care poate părea uneori încetineală), de gaguri dar și de fină analiză psihologică, de situații, dar și de idei generale comice. Un joc cu umorul absurd, cu desenul animat, cu umorul negru, și cu gluma aproape școlărească. O comedie Etaix, adică un film făcut cu o grijă nemăsurată, cu o pasiune aș spune pentru banda sonoră, pentru exploatarea zgomotului și funcționalitatea lui în film, pentru muzică, care înlocuiește cel mai adesea dialogul, sau însoțește, punctînd, frînturile de vorbe strict uzuale. O imagine rafinat și discret potrivită fiecărei situații, fiecărei secvențe. În „la vînătoare" domnește o imagine „de peisaj", cu străluciri de frunze și zări aburite, în „camping" o imagine gri care merge cu impresia de lagăr pe care o lasă acel loc împrejmuit cu sîrmă ghimpată, în casa prietenilor care vorbesc în fraze de reclamă, o imagine netă, foarte asemănătoare cu cea a fotografiilor de reclamă din reviste. O comedie Etaix mai înseamnă însă și prezența lui Pierre Etaix-actorul. O prezență subtilă, nuanțată, desenată parcă, în care personajul său puțin desuet, fragil și poetic intră ca într-o mănușă. Acest personaj și dragostea lui Etaix, mărturisită de altfel, pentru comedia clasică și eroii săi, înclină balanța filmului înspre lumea comediilor de altădată cu Charlot sau cu Malec. Cu Malec, cu care de altfel Pierre Etaix seamănă. Ca ținută, ca trăsături, ca mască, ca stil de joc. Este o asemănare și nu o imitație. Pierre Etaix nu este copia lui Malec, ci un actor cu personalitatea lui de acasă și bagajul său de talent și sensibilitate, un actor întreg care acceptă asemănarea, o recunoaște, o subliniază chiar rămînînd el însuși. Un actor multilateral, capabil să creeze dintr-un gest și o privire, un personaj cu lumea sa cu tot, un mim excelent și un foarte inteligent imitator. Un actor care știe să se facă văzut sau să treacă neobservat și știe, mai ales, să fie mereu altcineva, mereu altfel.

Filmul îi seamănă foarte bine. Fiecare secvență-tablou desfășoară un alt gen de umor, are alt ritm, altă respirație. Începutul e un lanț de gaguri. Tabloul care s-ar putea intitula „camping în lagăr" este o demonstrație de umor sarcastic. Tabloul „medicamentele homeopatice" o reeditare strălucită a vechiului umor de încurcături încheiată admirabil în poantă: vecinul de masă care înghite în doză de cal medicamentele homeopatice, se dovedește a fi vînzător într-o farmacie homeopatică. Secvența „la vînătoare" — stricată puțin de lungimi și de scene cu poanta previzibilă — este o mostră de comic modern bazat pe neînțelegeri și contre-piedturi. De orice natură ar fi însă, umorul e de bună calitate și inspirația prezentă pretutindeni. Unicul moment neinspirat este cel al finalului: maimuța care începe să cînte la chitară o melodie „beatles" e ca o caricatură la nivelul unei publicații umoristice de proastă calitate. Aluzia grasă anulează efectul hazliu, mută atenția pe cel mai mărunt dintre obiectivele vizate de film și surprinde, mai ales, surprinde, la capătul a 90 de minute de umor bun.

Trecînd sau nu peste final, filmul lui Etaix rămîne o comedie realizată, unitară și puțin ciudată. Cu amestecul ei de clasic și modern, cu stilul schimbat din secvență în secvență și ambiția lui Etaix de a acoperi toate registrele comicului, ea detrează puțin spectatorul, trezindu-i senzația de loc comodă, a lucrului neverificat încă, neașezat într-o cutie și neetichetat. Nu e sigur de loc că nu asistăm la nașterea unui nou gen de comedie.

CA ÎNSUȘI CIRCUL...

Yoyo — o producție a studiourilor franceze

REGIA: Pierre Etaix.
SCENARIUL, ADAPTAREA ȘI DIALOGURILE: Pierre Etaix, Jean-Claude Carrière.
IMAGINEA: Jean Boffety.
MUZICA: Jean Paillaud.
INTERPRETEAZĂ: Pierre Etaix, Claudine Auger, Philippe Dionnet, Luce Klein.
Film distins cu premiul pentru cel mai bun film pentru tineret la întîlnirea internațională a filmului pentru tineret — Cannes 1964.

Spre deosebire de **Cît timp ești sănătos**, **Yoyo** are un subiect, are un cap și o coadă, are continuitate. Este o poveste. Povestea unui clown: Yoyo. Nu e numai o comedie ci și un film de atmosferă. Are tandrețe, duioșie, tristețe și haz.

Lumea lui e o lume deosebită de cea din **Cît timp ești sănătos**. Însuși Etaix-actorul este altul — de trei ori altul — ca să nu mai socotim aparițiile în chip de Hitler sau Charlot. **Yoyo** este altceva decît **Cît timp ești sănătos**. Un altceva, teribil de asemănător în esență. Din nou gustul lui Etaix pentru toate genurile de umor și rapelurile la comedia clasică, aluziile la timpurile moderne, din nou gustul pentru gesturile obișnuite, pentru gagurile naturale, de fiecare zi, care nu așteaptă decît să fie văzute de cineva. Din nou rafinamentul imaginii, adaptarea ei fiecărui capitol al filmului, din nou voluptatea zgomotului conceptul de importanță capitală în film și a muzicii care uzurpă locul dialogului, aceeași echipă de colaboratori, și din nou, multele fețe ale actorului Etaix care răspund, armonic, multelor fețe ale

OMAGIU

Un om care a lăsat în urma lui o amintire de neșters. Așa îl prezintă Ilya Ehrenburg, unul din numeroșii lui prieteni, pe savantul Joliot-Curie în filmul intitulat Omagiu lui Joliot-Curie. Prima secvență a acestei pelicule, unică în felul ei, ne poartă pe vremea cînd profesorul Joliot-Curie, în vîrstă de 30 de ani, ținea o conferință la Leningrad despre secretele atomului... Doi ani mai tîrziu, cercetătorii francezi Irène și Frédéric Joliot-Curie primesc premiul Nobel pentru descoperirea radio-activității artificiale. Anii trec, iar filmul consemnează principalele evenimente legate de viața acestui mare savant, acestui om minunat. Filmul documentar este realizat în studiourile sovietice.

★

SOLUȚIE

Richard Burton și Elizabeth Taylor încasează cîte un milion de dolari fiecare, atunci cînd lucrează pentru un producător. În Dr. Faust pe care-l turnează la Roma, cei doi soți-vedetă nu primesc decît derizoria sumă de 50 de dolari pe săptămînă. Explicația: filmul este finanțat chiar de ei și evident nu doresc să-și greveze bugetul și așa ridicat al producției, cu propriile lor onorarii. Și cum exemplul bun trebuie urmat, și ceilalți interpreți se mulțumesc cu 50 de dolari săptămînal. Cine ar îndrăzni să ceară mai mult decît acest cuplu universal celebru?

★

ÎN NECUNOȘTINȚĂ DE CAUZĂ

Geraldine Chaplin povestește că vrînd să intre în studioul londonez unde se turnează Contesa din Hong-Kong (în care are și ea un rol principal) portarul nu a vrut s-o lase să intre deși și-a declinat identitatea. „Cine este tatăl dumitale? Lucrează aici la noi?" a întrebat-o portarul, căruia numele de Chaplin nu-i spunea absolut nimic. Pînă la urmă s-a lăsat înduplecat să o lase pe Geraldine să se ducă să-și vadă tatăl „care are puțină treabă pe platou".

★

A PATRA ECRANIZARE A MIZERABILILOR

După Harry Baur, Jean Gabin și Fredric March,

CRONICA

Jean Valjean în noua versiune cinematografică a Mizerabililor va fi interpretat de Burt Lancaster în regia lui Jean Delannoy. Se pare că după succesul avut cu Anthony Quinn în Notre Dame de Paris, **Delannoy ar fi vrut să-l ia tot pe el în** Mizerabilii. **Dar Quinn nu este liber.**

★

A FOST ODATĂ...

Imediat ce se termină la Londra Contesa din Hong-Kong, **Sophia Loren va reveni în Italia ca să turneze sub îndrumarea regizorului Franco Rossi în filmul** A fost o dată, **o poveste ce se desfășoară în secolul XVII. Partenerul Sophiei va fi actorul egiptean Omar Sharif.**

★

STATISTICĂ

În Uniunea Sovietică a fost publicată recent o statistică cuprinzînd cifre și fapte din domeniul cinematografiei. Anul trecut sălile cinematografelor au fost vizitate de patru miliarde de spectatori. Există 145.000 de săli de cinematograf.

În industria sovietică de filme sînt angajați 25.000 de salariați, dintre care 8.000 au muncă de creație. În cursul anului 1965 au fost produse 167 de filme.

În cursul anului 1966 au mai fost construite 1.300 de noi săli de cinematograf și în plus 70 de săli pentru vizionarea exclusivă a filmelor de 70 mm.

★

...ȘI STATISTICĂ

Numărul sălilor de cinema din Austria s-a redus de la 1.223 în 1964 la 1.197 în 1965, iar numărul spectatorilor a scăzut de la 76 la 73 de milioane în același interval.

★

LANTERNA MAGICĂ ȘI GIANNI MORANDI

Regizorul italian Duccio Tessari, inițiatorul filmelor gen western realizate în Italia, s-a decis să facă o comedie muzicală a cărei vedetă să fie Gianni Morandi.

Titlul filmului: Lanterna magică. **Partenerii lui Morandi: cîntăreața Mina, Micha Auer și Akim Tamiroff. O particularitate: decorurile vor fi în stilul miniaturilor franceze din secolul XIII.**

filmului. Pentru că și **Yoyo** este împărțit cumva pe acte și tablouri.

Primul act – „Viața la castel" este o adevărată pagină de antologie din capitolul: filmul mut și culmile sale. Film mut făcut în 1964, care arată ca o superbă copie bine păstrată după un film mut făcut în 1925. Cu o culoare a epocii de netăgăduită autenticitate, cu parfumul intact, cu momente de satiră socială magistrale și cu formidabile scene de „gen" ale epocii. Cu charleston și povești de amor dintre domni bogați și călărețe de circ părăsite cu copil cu tot. Acest prim act, savuros, într-adevăr savuros, plin de un haz de cea mai bună calitate și patronat de privirea profund ironică a lui Etaix, este zîna bună a filmului și ghinionul lui în egală măsură. Pentru că actele care urmează – „copilăria lui Yoyo" și „Yoyo devenit clown celebru" – nu mai reușesc să se ridice pînă la tensiunea celui dintîi. Nereușita este cel puțin stranie. Etaix nu și-a epuizat gagurile. Nu și-a pierdut suflul, nici nu i-a secat umorul. Și totuși filmul începe să treneze. Să se povestească cu prea multe amănunte nesemnificative, să se oprească prea la fiecare sîmbure de gag, să se încarce cu prea multe. Etaix nu se îndură să renunțe, nu vrea să renunțe la nimic. Lumea filmului său îl incită și el se lasă în voia ei. Dacă un gag declanșează altul, dacă o idee naște alta, cu atît mai bine. Etaix nu-și creează nici măcar obligația ca gagul să fie de acolo, din film, să-i urmeze firul. Scene întregi trăiesc de capul lor, există de capul lor, există ca în viață. Scene din copilăria lui Yoyo, sosirea circarilor la Londra, citirea scrisorii primită de la mama, sau excelenta „scenetă" din compartimentul de tren în care Yoyo vrea să fumeze, încearcă trei pipe, se hotărăște pentru a patra, descoperă că nu are tutun, găsește o țigară, descoperă că nu are chibrit și o aruncă, își amintește că are brichetă, culege țigara de pe jos și o aprinde, trage cu voluptate un fum și bătrîna vecină de compartiment îl obligă, cu o privire, să-și arunce țigara, sînt doar cîteva exemple din multele, de ce înseamnă pentru Etaix comicul și cît de mare este tentația lui. Momentele în sine sînt frumoase și realizate. Dar abundența lor încarcă filmul și îl îngreunează.

Către final, Etaix își regăsește verva, în acea serată dată de Yoyo, și ni se servește un spectacol de zile mari: o paradă de gaguri, un foc de artificii pestriț, care nu se stinge decît înaintea ultimei imagini, imagine cu care filmul redevine brusc povestea lui Yoyo și a circului, o poveste tandră de o tristețe dulce și afectuoasă. Te uiți la acea ultimă imagine și spui: „**Yoyo** nu este o comedie". Îți amintești începutul și ești obligat să spui: „**Yoyo** este o comedie".

Yoyo este o comedie poetică. Sau o poezie comică. De fapt cîte puțin din fiecare, dar cu rîndul, pentru că Etaix nu oscilează între una sau alta, ci alege, pe rînd, una sau alta. E foarte simplu să spui: „**Yoyo** este un film tandru și comic despre dispariția unui spectacol tandru și comic din viața noastră: spectacolul de circ". E foarte simplu și foarte adevărat. Este un film tandru și duios și este, în ciuda devierilor sale, un film despre circ. Dar nu numai atît. Acea primă treime a filmului, acea formidabilă pagină de antologie, nu are nimic a face cu subiectul în sine, nu este decît pretextul lansării acestui subiect. După cum cea mai mare parte din capitolul: „copilăria lui Yoyo" și cea mai mare parte a ultimului act, se află doar pe marginea subiectului. Ca o broderie. Ca o garnitură. Dacă e să socotim filmul drept povestea unui clown, atunci mereu ceva pare prea mult, mereu ceva e de prisos. Atunci filmul s-ar fi putut face numai din jumătatea lungimii pe care o are acum. Dar **Yoyo** nu e numai povestea unui clown, nici numai povestea circului, nici numai un pretext pentru gaguri. **Yoyo** este **Yoyo.** E ca un simbol cu sensul schimbător. Este ca un spectacol de circ cu numere bune și numere proaste, un spectacol cu cai și elefanți, cu maimuțe și clowni, cu balerine și fachiri, cu Gelsomina și Zampano și cu prezența unui alt „circar", nenumită dar sugerată într-un afiș de circ, pe care scrie $8^1/_2$.

Yoyo este ca un obraz de clown cu multe straturi de fard pe el. E încărcat. E plin, pestriț și peticit ca însuși circul. Dacă a fost gîndit așa, sau asa "a ieșit", asta un singur om ar putea s-o spună: Pierre Etaix.

Eva SÎRBU

CÎND ULTIMUL DESPERADO MOARE

Warlock — o producție a studiourilor „20-th Century-Fox"
REGIA: Edward Dmytryk
SCENARIUL: Robert Alan Arthur, după romanul lui Oakley Hall
IMAGINEA: Joe MacDonald
MUZICA: Leigh Harline
CU: Richard Widmark, Henry Fonda, Anthony Quinn, Dorothy Malone, Dolores Michaels, Wallace Ford, Tom Drake

Probabil că în epoca de glorie a filmului, părinții celui artistic, americanii, și-au asigurat succesul încheind un pact cu diavolul peliculei. Și în strașnicul legămînt părțile căzuseră la-nvoială ca secretul artei filmului să piară dacă formula magică ar încăpea pe mîini venale. Prevedea el Satana unde va duce industria cinematografică și mai știa că banul e ochiul lui. Urmașii care s-au trufit că pot converti în dividende iluzia și fantomele de pe pînză au fost pedepsiți teribil: li s-a dat certitudinea că înjghebările de mîntuială și monștrii colorați sunt artă, rude bune cu bătrînii muți și amuțiți. Iluzia negustorilor că pot fabrica iluzii, cînd iluziile se creează, pentru că sunt unicate și nerepetabile, nu marfă de serie! Comedia a murit cu Buster Keaton. Povești cu indieni, cu atacuri, cu diligențe, cu trișori nu mai sunt în stare decît puțini să povestească. Bancherii nu călăresc în birouri și nu știu să țină în mînă un Colt; nebunii care-au trăit legenda pe care ne-au lăsat-o n-au urmași.

★

Warlock se ambiționează să ne arate cum au soluționat oamenii de-atunci și deacolo o problemă crucială: respectarea legii.

Pe marile întinderi, cu așezări omenești (ferme sau orășele) semănate la distanțe de neînchipuit, trăia o populație amestecată, justificînd, datorită vitregiei locurilor și a condițiilor de existență, vecinătăți stupefiante ca în melodramă: eroismul și abjecția, sacrificiul și lașitatea, candoarea și deșuchierea, calități și defecte morale sălășluind tragic adeseori în același ins. Nu e de mirare că pe lîngă mîna de oameni cinstiți, muncind din greu ca să smulgă unui pămînt inospitalier, de curînd defrișat, bucatele sărace, durîndu-și adăposturi modeste cu barda într-o mînă și cu arma de apărare în cealaltă, pe lîngă vînători și pescari, pe lîngă crescători de vite și agricultori, pe lîngă mineri și meșteșugari, a proliferat o înspăimîntătoare faună parazitară, în care toată ierarhia delictului își avea reprezentanți: de la benignul hoț de găini pînă la maleficul sanguinar, care sucise mai multe gîturi de oameni decît gîturi de orătănii, vagabondul.

Iată de ce, în fața invaziei de nestăvilit a delincvenței, constructorii noii civilizații, oamenii de treabă cărora vărsarea de sînge le repugna precum oricărui pașnic funcționar (capitolul înjositor al exterminării indienilor are alte justificări economice și sociale), au fost nevoiți să se apere. Așa au luat naștere comitetele de vigilență, recrutate din rîndul locuitorilor și destinate să-i apere pe oamenii cumsecade de violențele derbedeilor. A fost prima etapă a unui drum anevoios la capătul căruia s-a instaurat legalitatea.

După o vreme, aceste comitete de vigilență, compuse, cum spuneam, din localnici, plini de bunăvoință și meșteri în mînuirea tîrnăcopului, a bardei, a cormanei sau a hățurilor, dar puțin pricepuți într-ale tainelor tirului rapid, s-au dovedit inoperante în fața specialiștilor crimei și ai atacului armat. Ucigașii plătiți, bandiții de drumul mare, trișorii, scandalagiii erau profesioniști ai acestei industrii care se năștea, industria fără-de-legii. Cetățenii cu frica lui Dumnezeu și-au dat seama că n-au de ales: ori se opun cu armele violenței jecmănitorilor și atunci ajung repede de-a dreapta Creatorului ori se lasă mulși fără să crîcnească și-și plătesc liniștea relativă cu dijma nemiloasă calculată de băieții cruzi care instauraseră zodia teribililor **desperados**. Cum însă nici moartea violentă, nici viața de batjocură nu li se păreau

cinema

CRONICA

alternative cu care să se împace, au căutat şi au găsit o soluţie inteligentă: vaccinul social. Cui pe cui se scoate şi de otravă te lecuieşti cu otravă? Au angajat profesionişti ai glonţului, simbriaşi cu puşcă, pentru ca să-i apere de ceilalţi profesionişti ai tirului rapid. Legea, anemică şi pînă atunci relativă, şi variind în aplicările ei, de la ţinut la ţinut sau de la oraş la oraş, devine în felul ăsta o noţiune iluzorie, pe care fiecare individ o defineşte cum îi convine. Dintr-o necesitate consimţită a unui grup social interesat să-şi apere existenţa se preface într-o justificare labilă a arbitrarului. Cîţi purtători de pistol — atîtea legi. A fost a doua etapă, cea a justiţiarilor individuali, nici prea dubioşi, nici prea catolici, **gunmenii** cu plată, condottieri cu un cod personal al onoarei, lupi răzniţi de haitic, vînînd sportiv la limita cinstei...

Dar statul se închega, suntem la-nceputul secolului al XIX-lea, dreptatea de unul singur — abuzurile şi arbitrariul ating bineînţeles forme paroxistice, răfuielile personale se prevalează de imanenţa justiţiei — nu mai corespunde realităţilor sociale. Apar reprezentanţii investiţi ai legii, paznicii ei din oraşe şi din aşezări: şerifi şi ajutori de şerifi (au şerifi delegaţi — **deputy sheriff**). Şi, totodată, începe surda opoziţie între legea oficială, executivă, şi cea a bunului-plac. Justiţiarii solitari nu mai sunt necesari, ba devin chiar dăunători şi se cuvine să fie stîrpiţi, ca şi predecesorii lor pe care i-au combătut în numele aceleiaşi libertăţi pe care fuseseră angajaţi s-o apere. La începutul acestei de-a treia etape, şerifii sunt neputincioşi, singuri în faţa unei lumi pe care n-o înţeleg şi care nu-i iubeşte, îi tolerează teoretic, dar în practică nu le e solidară.

Warlock este istoria orăşelului omonim, în care ni se relatează cum se încheie această a treia şi ultimă etapă. Şi povestea e palpitantă (mai ales în esenţa ei umană, chiar dacă figurarea cinematografică e mai laborioasă), pentru că reprezentant investit al legii este un fost **desperado**, scîrbit de atrocităţi şi de debandadă. E singur în faţa a trei categorii de adversari: cetăţenii de treabă pe care trebuie să-i apere şi care-i sunt ostili, pentru că îi cunosc antecedentele şi pentru că sunt neîncrezători în convertiţi; foştii comparşi de hoţii, de scandaluri, de crime, care-l tratează ca pe un trădător abject al cauzei lor, pierdută cauză, desigur; şi justiţiarii semi-legali, şovăind între simpatia faţă de lege, legea reprezentată de acest ajutor de şerif, şi interesul lor material pentru o instituţie a cărei dispariţie o intuiesc. Partida de pocker cu mizele mari ale îndoielii, ale orgoliului, ale rapacităţii şi ale justiţiei ar trebui să se joace mai strîns, pentru că nici partenerii nu sunt obişnuiţi.

Dar viaţa Vestului e atît de pasionantă, întîmplările ei, ţesute pe o canava cunoscută, sunt atît de „inedite" întotdeauna, încît, oricît ar încerca regia să imprime relatării stilul „intelectual", sobru, al unui comentariu de cabinet, istoria se refuză redimensionărilor reţinute, limbajului tern şi răbufneşte de capul ei, superbă ca aventura. Stilul pastor obiectiv, disecînd rece, ochiul „lucid", detaşarea brechtiană (considerată suprema eleganţă narativă) bîntuie de la o vreme, bag seama, în producţia americană de filme, speriată de criticile acerbe care i-au reproşat, pînă nu de mult, lipsa de gust, sărăcia de idei, convenţionalismul populist. Refugiul în cealaltă extremă e la fel de exagerat şi de lipsit de fantezie, duce la acelaşi tip de uniformizare ca şi „serialismul" precedent. Acest antagonism între calităţi — calitatea conţinutului şi calitatea formei — marchează cu ezitări tot filmul. E neplăcut sentimentul că o povestire, care ar fi trebuit să folosească stilul oral al lui „ăsta" şi al lui „ăla", se încăpăţînează să vorbească „pe radical" şi din vîrful buzelor, ca moftologii care cred că rafinamentul exprimării începe cu „acesta" şi cu „acela". Culpa regiei rămîne şi nu merită absolvirea. Îmi place să-mi închipui **Warlock** repovestit, refăcut, fără fasoane şi fără savantlîc, în felul sănătos şi uitat al **western**-ului clasic, emoţionant şi convingător, pentru că era funcţional şi parcimonios cu adjectivele. Pitorescul cult, „făcut", adăugat, strică toată strălucirea propoziţiilor simple cu subiect şi cu predicat a naraţiunilor tradiţionale. Întîmplările extravagante relatate extravagant devin terne: extravaganţele se anulează în virtutea nemiloasei legi a excesului nejustificat în artă.

Povestirea cinematografică e lentă, evenimentele se desfăşoară potrivit statutului cunoscut al **suspensului** iar deznodămîntul e previzibil. Omul cu Colturi de aur, dandy trist şi alcoolic (măsurat), jucător profesionist şi executor antrenat de sentinţe pe care le pronunţă singur, cedează şi părăseşte poziţia cucerită în **Warlock**. Nu înainte de a fi aplicat pentru ultima oară legea-celui-mai-rapid, împlinindu-şi onest însărcinarea pe care şi-o luase faţă de localnici. Perechea de Colturi cu prăsele de aur căzînd în nisip marchează o abolire. Instituţia **gunmen**-ilor agonizează şi autodezarmarea e o renunţare. Mîine poate va netezi drumul legalităţii în altă aşezare. Şi poimîine la fel. Dar, într-o bună zi, un şerif cu trăgaciul sensibil va rosti un recviem scurt.

Ultimul **desperado** moare, ultimul **gunman** pleacă. Epilogul e melancolic şi stins ca pentru un **fin de siècle**. Şi nici blestemul „intelectualist", care l-a urmărit pe regizor, nu izbuteşte să compromită cadrul crepuscular al finalului, plasat în acţiune, în contrast polemic, într-un revărsat de ziuă radios.

Remus VLADIMIR

UN EPISOD REAL

Cele patru zile ale oraşului Neapole

o producţie a studiourilor italiene .

REGIA: Nanni Loy.
SCENARIUL: Vasco Pratolini.
IMAGINEA: Marcello Gatto.
MUZICA: Carlo Rustichelli.
INTERPRETEAZĂ: Georges Wilson, Lea Massari, Aldo Giuffre, Gian-Maria Volonté, Regina Bianchi, Jean Sorel, Franco Sportelli.

Film distins cu premiile:
— FIPRESCI — Moscova 1963
— Nastri d'argento 1962—1963 pentru cel mai bun film italian, cel mai bun scenariu şi celei mai bune protagoniste, Regina Bianchi.

Patru zile care au zguduit oraşul Neapole — un film-cronică, la care contribuţia regizorală şi actoricească se exercită pe o linie aproape veristă şi care, totuşi, rămîne film artistic. Stilul de cronică, de documentar, de reportaj este voit şi, în evidenţa acestei intenţii, stă şi o bună parte din originalitatea producţiei.

Un film „de război"? Da. Deşi această catalogare mi s-a părut întotdeauna improprie. Tragedia multilaterală care a afectat experienţa şi mentalitatea întregii umanităţi, tragedia numită „război" este cu totul altceva decît o suită de instantanee cu explozii, morţi şi răniţi. Faptul că această temă nu s-a epuizat şi că ea tentează în continuare pe creatorii de artă dovedeşte că semnificaţiile ei nu încap în perimetrul unor relatări istorice.

Filmul lui Nanni Loy, deşi se ocupă de un episod real (despre care a scris şi Malaparte) şi anume represiunea sălbatică germană după ce foştii aliaţi, italienii, încheiaseră armistiţiu în Neapole, oraş de însemnătate strategică — are meritul de a nu topi dramele individuale în drama colectivă, ci de a le reliefa cu o deosebită forţă de caracterizare. Un marinar, un soldat foarte obosit, o mamă, un copil (Gavroche neostentativ, lipsit de patetismul gen Edmondo de Amicis), un ofiţer, un fascist cu cămaşă neagră, apar şi dispar cu firescul cu care viaţa i-a angajat în evenimente, rămînîndu-ne în memorie prin autenticitatea participării lor la acestea, şi nu prin artificiu de regie.

Însuşi destinul general pare personificat; în cele patru zile de dramă istorică, „cineva", însăşi fiinţa mulţimii, trece de la sentimentul de uşurare că războiul s-a sfîrşit, la stupoarea pierderii iluziei, la spaima şi resemnarea în faţa terorii, la derută, la durere şi, în sfîrşit, la revoltă şi rezistenţă armată. Mulţimea reacţionează ca o individualitate complexă, cu toate nuanţele şi contradicţiile unei structuri organice. E Neapole sub sărutul focului, distrugător, murind şi înviind, şi luptînd, Neapole, jupuit de orice pitoresc peisagistic, descris în rănile lui cele mai eroice.

E un film neobişnuit de „tare", prin cruzimea episoadelor, e un film „obişnuit" din punctul de vedere al sobrietăţii mijloacelor artistice, cu un operator excelent, Marcello Gatto, cu un regizor serios, slujindu-şi scopul cu eforturi remarcabile, fără nici un fel de răsfăţ sau orgoliu minor, cu actori încercaţi ca Lea Massari, Georges Wilson, Regina Bianchi, acceptînd o formulă de joc care exclude orice tic sau privilegiu de vedetă.

I se poate reproşa o anumită lungime (poate o oarecare servitute faţă de detaliile realului), compensată prin ştiinţa gradaţiei a aproape tuturor secvenţelor.

I se mai poate reproşa psihologia oarecum sumară, fără multe armonice sau surprize, dar nu este oare firesc ca în situaţii-limită să se manifeste în primul rînd, sau exclusiv, sentimentele fundamentale?

Nina CASSIAN

FILMUL PE GLOB

A MURIT JAN KIEPURA

Jan Kiepura, unul din cei mai renumiţi cîntăreţi de operă şi de operetă, cunoscut şi ca actor de cinema, a murit la New York în vîrstă de 64 de ani şi aproape uitat. Declinul său — după succesele obţinute pînă în jurul anilor 1940 — a început o dată cu perioada postbelică, cînd nu a mai reuşit să obţină roluri pe măsura lui, nici pe scenele lirice şi nici în film.

★

PRIMA COPRODUCŢIE SOVIETO-JAPONEZĂ

Uniunea Sovietică şi Japonia vor produce pentru prima oară un film împreună, intitulat Micul fugar. **Regizori — Bokarov şi Kinugasa. Protagonist — japonezul Inaiesi Tikaru, un copil în vîrstă de 10 ani. Subiectul: un pescar japonez naufragiază pe coasta sovietică. Bolnav, este internat într-un spital moscovit. Fiul său, Ken, vrea cu orice preţ să-şi vadă tatăl şi de aceea se angajează la un circ sovietic ce se află în turneu la Tokio. După multe peripeţii, Ken ajunge să-şi întîlnească tatăl.**

★

ÎNCĂ PUŢIN ŞI...

Casa engleză „National Film Finance Corporation" a anunţat în raportul său anual că participarea financiară americană la industria cinematografică engleză este în continuă creştere. Din 200 de lung metraje engleze difuzate în ultimii ani pe piaţa mondială, 107 sînt finanţate în parte sau total de capitalul american. „Au mai rămas puţine (nici jumătate) ca să devenim sucursală americană", comentează un gazetar cam neliniştit.

★

PASIUNI

Michèle Morgan desenează şi pictează cu mult talent, susţin cunoscătorii. Încurajare care a determinat-o să se pregătească pentru o expoziţie personală pe care o va deschide în curînd la Paris.

★

Regizorul Edouard Molinaro a fost numit preşedinte al Aeroclubului cocorilor. O precizare: este vorba de un club ce grupează pe proprietarii şi constructorii de avioane modele reduse.

CRONICA cinema

FILMUL FRUMUSEȚII ÎN DEVENIRE

Umbrele strămoșilor uitați, o producție a studiourilor sovietice.
REGIA: Serghei Paradjanov.
SCENARIUL: Ivan Cendei și Serghei Paradjanov, după romanul lui Mihail Koțubinski
IMAGINEA: Victor Ilenko.
INTERPRETEAZĂ: Ivan Mikolaiciuk, Larisa Kadocinikova, Tatiana Bestaeva, S. Bagașvili, N. Grinko.

Film distins cu:
– Crucea Sudului la Mar del Plata – 1965
– Premiul special al juriului internațional al criticii cinematografice pentru imagine color și efecte de filmare.

„Ca să poți scrie un singur vers — spunea Rainer Maria Rilke — trebuie să fi văzut multe orașe, oameni și lucruri, trebuie să cunoști păsările, trebuie să simți cum zboară păsările, să știi cum tresar florile cînd se deschid dimineața... dar nu ajunge numai să știi să te gîndești la toate acestea. Trebuie să ai amintirile tale, dar nu e deajuns să ai numai amintiri. Trebuie să știi să le uiți atunci cînd sînt numeroase și mai trebuie să ai marea răbdare de a le aștepta să revină. Căci amintirile nu sînt de fapt amintiri, decît atunci cînd ne intră în sînge, în priviri, în gesturi, cînd nu mai au nume și nu se mai deosebesc de noi; numai atunci se întîmplă, într-un ceas foarte rar, ca din mijlocul lor să se ridice primul cuvînt al unui vers."

Paradjanov pare a fi surprins pe peliculă acest ceas al întîmplărilor rare, cînd se încheagă primul cuvînt al unui vers, dar nu numai atît. Marea frumusețe a filmului său este montată și demontată sub ochii noștri, printr-o aglomerare de observații devenite amintiri, „ce au intrat în sînge, în gesturi, în priviri", așezîndu-se pe linia aparentului obișnuit. Alegîndu-și drept suport epic al filmului cîteva momente esențiale ce marchează existența omenească (dragostea, moartea) și unele tradiții populare ce le însoțesc, cineastul a sfredelit cu aparatul cinematografic o lume din mijlocul căreia, dincolo de interesul etnografic, a putut desprinde elementele unei poezii ce se naște continuu sub ochii noștri.

Paradjanov nu a creat un univers de frumuseți plastice (armonizînd, bunăoară, precum Agnès Varda, culoarea hainelor eroilor cu cea a frunzelor de toamnă), ci a desprins dintr-o lume folclorică tot ce poate fi obiect poetic, urmărindu-i devenirea și extrăgînd de aici sensuri simbolice purtătoare de emoții. De aceea filmul său se constituie ca o subtilă dare în vileag a unor mistere ce însoțesc actul creator. Paradoxal, cu cît sîntem mai conștienți de această deliberată deconspirare, cu atît filmul curge mai firesc printr-o matcă riguros săpată. Aparatul de filmat aleargă, se joacă de o parte și de alta a acesteia, lăsîndu-ne să bănuim, în spatele mișcărilor lui, bucuria cu care cineaștii descoperă nebănuite valențe poetice, de care ulterior ne vom da seama cît de savant sînt dispuse pe o anume scară a tonalităților afective. Într-un episod de început al filmului (**Dragostea lui Ivan**) sînt aduse în prim plan fragmente ale materiei telurice, bulgări de pămînt, bucăți de mușchi și scoarță de copac, șindrile ce se pun pe acoperiș, toate cu porii măriți ca în picturi, toate văzute într-o lumină solară; e o explozie vitală în aceste imagini de loc gratuite, o robustețe a unei sensibilități ce coincide în atmosfera filmului cu cea a eroului îndrăgostit. Dar într-un alt episod (**Singurătatea lui Ivan**) același material, cu culori terne, de fotografie învechită, devine aspru, rece, colțuros. Pe firul aceleiași idei, altfel ne apare auriul strălucitor al boabelor de porumb, al căpițelor de fîn și altfel auriul întunecat al lumînărilor de la căpătîiul unei ființe moarte. Pentru a putea crea o permanentă osmoză între imagine ca atare și încărcătura ei emoțională, artistul a avut marea răbdare de a căuta și a aștepta orele cînd natura trece dintr-o nuanță a luminii în altă nuanță. Expresivitatea nu este construită numai prin alunecări și mutări de accente, ci și printr-o repartizare diferențiată, pe parcursul celor zece capitole, a dominantelor de culoare și a elementelor simbolice. Auriul intens al luminii ce învăluie toate întîmplările primei iubiri nu va mai reveni niciodată, după cum nici copacii nu vor apărea svelți și îmbrăcați în verdele pădurilor tinere decît tot în acel prim episod al iubirii. „Singurătatea" are tot timpul un cer gri-verzui, zăpezile nu-și pot păstra albul, pomii sînt contorsionați și parcă salvați de la incendiu. Izbucnirile de roșu sînt rare și se topesc repede în imagini cețoase. Episodul „căsătoriei" (cu o altă fată decît cea iubită) aduce o revenire a culorilor puternice dar lipsită de strălucire, de lumină lăuntrică, pentru a da gîndului nu numai sugestia unei reîntîlniri omenești cu rosturile vieții, ci și aceea a vinovăției, a neputinței de a uita. Felul cum cineastul cufundă lumea filmului său într-o culoare sau alta, l-a îndreptățit pe cronicarul francez Michel Cournot să aducă în discuție, drept cheie, sau una din chei (de altfel ușor de găsit) „psihologia culorilor" a lui Delacroix.

Pentru a întări funcția emoțională a imaginii (nu pentru a o căptuși inutil cu sensuri lesne de priceput oricum) efectele sonore ale acestui film (de la cîntecul din fluier și pînă la murmurul rîurilor există aici un întreg univers de sunete) sînt gîndite în permanență ca o împlinire a vizualului, o prelungire a aceleeași unice sensibilități ce se adresează prin culoare și sunet. Chiar și pentru îndărătnicile necesități metodologice ale unei analize ce trebuie să disocieze una de alta, încercarea de a le înregistra separat este extrem de dificilă atît pe deplin se topește sunetul în culoare: „Desigur numai culoarea și încă o dată culoarea — spunea Eisenstein — este capabilă să rezolve pînă la capăt problema măsurării și aducerii la un numitor comun a valorilor sonore și a celor vizuale. Sunetul care se străduiește să se întruchipeze în imagine vizuală se zbate cu putere în închisoarea alb-negrului, care-i stingherește avîntul spre contopirea totală cu imaginea." **Umbra strămoșilor noștri uitați** probează din plin această virtute a cinematografiei în culori.

Îngăduindu-și libertatea de a dezvălui în intimitate — cu un soi de identificare sentimentală, simpatetică cu lucrurile — taine și resurse ale nașterii unei frumuseți cinematografice esențializate, cineastul a făcut din filmul său o mărturie a unui proces de creație în cadrul căruia un material uriaș — întreaga lume pe lîngă care trecem zi de zi — este supus legilor artei, așa cum piatra se supune sculpturii ori cuvîntul literaturii. Paradjanov nu se teme de mînuiri excentrice ale aparatului, de artificii și trucaje: folosirea peliculei în negativ, sau tratată în roșu (moartea lui Ivan, imaginea cailor de foc ce se formează din sîngele unui om ucis), mișcări încetinite, cadre-stop etc. Toate acestea sînt, cum spunea cineva, „manifestări ale unui cinematograf care în lupta corp la corp cu lumea își asumă riscuri și poate să se dizolve de la un moment la altul, învins de materia pe care a încercat să și-o apropie, dacă nu este capabil să susțină un ritm care este al vieții însăși". În experimentul său, Paradjanov nu a fost învins de această materie; în spatele aparentei dezordini a filmului se află acea știință a chemării sau înlăturării amintirilor vizuale de care vorbeam la început.

Pe diferite trepte de înțelegere artistică, filmul poate să placă sau nu dar în nici un caz nu te poate lăsa indiferent. Orice ochi reține cel puțin două-trei pagini antologice: cortegiul — desfășurare, pe o traiectorie ce taie oblic ecranul, a unui alai de oameni îndoliați, încrîncenați de aceeași durere, imense pete negre ce sfîșie albul zăpezii (scena cortegiului poate sta cu cinste alături de scene similare celebre cum sînt cele din **Comoara lui Arne** al lui Mauritz Stiller sau din **Othello** al lui Orson Welles), hora, sau imaginea finală a capetelor de copii apărute în ochiuri de fereastră, imagine ce încheie rotund acest film al frumuseții în devenire.

Magda MIHĂILESCU

COCTEIL DE SCHIȚE

Mărturisirile unui domn cu camere mobilate — o producție a studiourilor din R.F.G.
REGIA: Franz Peter Wirth
SCENARIUL: Oliwer Hassencamp
IMAGINEA: Günter Senftleben
INTERPRETEAZĂ: Karl Michael Vosler, Maria Sebaldt, Françoise Prevost, Cordula Trantow, Alexandra Stewart.

„Domnul" din camerele mobilate nu este de fapt decît un june dezarmat în fața asalturilor mai subtile sau mai directe ale posesoarelor acestor camere, dornice de a-l înjuga la carul casnic. Desigur începutul acestor idile mobilate sînt neinteresante și doar sfîrșitul lor contează. Ca funcție comică.

Spiritual atît cît să reziste unor discuții strict domestice, eroul pasager nu are demonul peregrinării decît în măsura în care el îl ajută să evite sfîrșiturile sentimentale penibile. Cum este doar parțial motorașul acestor mici drame, Lucas rămîne pînă la sfîrșit un vrednic tînăr împăcat cu soarta și cu prietena sinceră (care-l tutelează de multă vreme discret și galeș, ea fiind cea care cîștigă, prin răbdare, partida matrimonială și îi oferă nomadului, în fine, o adresă stabilă);

Evident, un asemenea erou nu putea fi sursa comicului în film și ea nu trebuie căutată decît în nepotrivirea intențiilor lui pașnice și de bună conviețuire cu atmosfera agresiv erotică pe care o provoacă în jurul chiriașului fetișcanele în căutarea unor soți. Sau nevestele plictisite, în căutarea unui amant.

Filmul este o suită de trei scheciuri cu un prolog și un epilog care se înșiră pe o durată de proiecție mult prea lungă pentru resursele lui.

Există între un episod și altul o diferență de ton ciudată care dă fiecărei schițe o coloratură deosebită și atrăgătoare. Primul scheci este tratat în stil de vodevil vienez. Nu-i lipsește pentru a fi „perfect" — în genul lui ingenuu — decît un balet pe gheață și clasicul final miraculos cu Tony Sailer.

Al doilea scheci, ca manieră, este o comedie englezească și comicul practicat aici declanșează rîsul de multe ori pentru că situațiile nu rămîn la limita lor exterioară, au mai multă subtilitate, chiar nerv. Atras de descendenta modernă a unei familii nobile, eroul are stupida inspirație să creadă că îmbrăcat într-un costum sport ar cîștiga mai ușor simpatia părinților fetei. Pus în fața acestui complicat ceremonial care e un dineu aristocratic — nenorocosul Lucas pare tot atît de nepotrivit în costumul său sport, precum distinsul castel cu aripa lui destinată... reeducării unor prostituate... Și cu tot efortul iubitei sale (Alexandra Stewart), cu toată tactica și strategia depusă pe lîngă familia fetei — operația eșuează în cîrciuma satului cu un chef mai puțin simandicos în compania valetului. Ultima parte a filmului este și cea mai bună, și după cum am asistat la cîteva moduri — europène — de a face comedie, încheierea nu putea fi decît franțuzească „Pour la bonne bouche".

De-abia în această ultimă parte regizorul filmului pare decis să-și etaleze calitățile de finețe, de spirit. Acțiunea se complică prin diverse suprapuneri de planuri capabile prin interferența lor să pună în mișcare un mecanism al comicului mai evoluat, cu aluzii caustice imprimînd pînă la urmă filmului un ton de satiră moralizatoare. Recepția de seară — altă mică reprezentație de teatru monden, — din casa soțului (ocupat cu stimularea intelectuală a interpretelor de film) se desfășoară în termenii unor perfide ostilități diplomatice — sau dacă vreți — amabilități periculoase dintre soți — amfitrioana fiind și ea preocupată de încurajarea tînărului Lucas. Aici intervine „prietena" familiei care intenționează același lucru. Iar discuția din patul adulterin — terminat cu dulcea consolare: „voi putea, iubitule, trăi și fără blănuri. Tot am trei" — e o sclipitoare ironie la adresa multor finaluri de acest gen (pe ecran ori în viață).

La fel de amuzantă tratarea în paralel a cuplului (același Lucas plus sofisticata doamnă interesată de „stimularea" tinerelor talente) cu cel al menajerei în dragostea ilicită cu un pașnic polițist, și mai ales felul în care aceștia din urmă mimează comportări și situații văzute la stăpînii lor.

Iulian MEREUȚĂ

UN FILM CUTREMURĂTOR?

Nu e chiar de neînțeles de ce nici unul dintre criticii noștri cinematografici, **dar nici unul**, nu a ridicat vreo obiecție, cît de neînsemnată, la **Thérèse Desqueyroux** al lui Franju. Nu e de neînțeles. Confrații noștri au văzut filmul cu sentimentul că se află într-un sanctuar, într-o catedrală unde oficia marele arhiepiscop literar Mauriac; spre diferență de sala de cinema-într-o catedrală, se știe, spiritul critic e prohibit, ca tot ce e păgîn; într-o catedrală transa e obligatorie, gîndirea — adică spiritul critic — se topește în extaz, poziția normală e genuflexiunea. La cinema însă nu stăm în genunchi, spiritul critic stă drept, demn, „idolii" lui au cu totul alt regim decît cel asigurat sfinților de „turma" enoriașilor. Spiritul critic detestă spiritul de „turmă", fie ea religioasă. Nicăieri ca în sălile de cinema — „templele" de artă cele mai frecventate de pe glob, indiferent de concurența televiziunii — nu sună mai exact, chemarea biblică: „Să nu-ți faci chip cioplit"... Să nu-ți faci chip cioplit dintr-un roman prestigios, nici din François Mauriac, să nu-ți faci chip cioplit nici din Franju, nici din premiile obținute la Veneția sau aiurea, nici dintr-un operator demn de academie ca Matras și nici din Emmanuèle Riva — deși, dacă ne aducem bine aminte, am fost printre cei dintîi care am atras atenția publicului nostru asupra forței ei artistice în prima noastră contracronică, la **Climate**, de mult...

Nici „distrugere", nici extaz.

Nu propun „distrugerea" filmului — iată precizez imediat, conștient de naivitatea acestei precizări, dar forțat de prejudecata enervantă de largă circulație conform căreia a privi critic e tot una cu a face praf și pulbere. Eu propun să nu ne extaziem. Filmul nu e „cutremurător" — cum susține un confrate. Drama eroinei, așa cum apare exact pe ecran — și nu sub creionul nostru, pe hîrtie — poate interesa multă lume, dar pînă la cutremur mai sînt multe adjective în vocabularul nostru emoțional. Probabil că „filmul acesta e una dintre cele mai perfecte adaptări ale unei opere literare pentru ecran" — cum socotește un alt confrate extaziat — dar mă întreb ce-i cu asta? Ce poate entuziasma un critic de **film** că o carte bună, o carte mare, e fidel reprodusă pe ecran? Cinematograful nu s-a născut ca să popularizeze literatura. Cel mai bun film după o carte rămîne cel pe care ți-l regizezi singur, stînd în fotoliu acasă, și **citind**. Primul păcat — și poate cel mai mare — al acestui **Thérèse Desqueyroux** este tocmai că e prea fidel literaturii, că literatura a sufocat filmul, că nimic pe ecran nu are vreo independență față de opera literară în umbra căreia a fost creat. Filmul acesta nu are nici o umbră **a lui** fiindcă nu are nici o lumină **a lui**, proprie, din adînc — lumina el o primește de la alt corp ceresc, acela luminos, însemnat pe toate planetariile literare ale veacului nostru, romanul lui Mauriac. Realizarea lui Franju e rece, fără viață proprie, fără faună, fără floră, ca un astru mort. Cîteva „canale", cîteva striații, cîteva asperități de relief care pot reține ochiul nostru de cinefili mereu în căutare de stele noi pe firmamentul negru al acestei arte. Prima sursă de răceală a filmului — nu știm cum nu s-a observat — e convenționalismul său, de proveniență literară. Povestea e expusă punct cu punct, ca la carte, după legile arhicunoscute ale compoziției: un monolog care începe cu expoziția cazului, bineînțeles, se continuă cu dezvoltarea și se închide cu sfîrșitul. Eroina își aduce aminte foarte ordonat, ca și cum ar da o teză în fața noastră. Gîndurile nu i se încurcă — deși e în prada unei mari emoții care ar cere o mărturisire mult mai abruptă — liniile sînt foarte clare, memoria funcționează fără greș, sentimentele gradate, cum se cuvine, într-o logică înțeleaptă, prea înțeleaptă — ne sînt clarificate în fraze perfecte gramatical, cu predicat, complement și atribut, cu toate semnele de punctuație, ca și cum i s-ar scrie lui Descartes. O voce frumoasă le rostește, dar tot așa de frumos ni s-ar putea citi o carte. Din punct de vedere cinematografic, vocea aceasta are cusurul că știe prea bine scenariul și mai ales cartea după care s-a făcut scenariul. Ea știe că după fiecare frază bine închegată urmează un episod edificator pentru dramă.

Drama cuvintelor și drama imaginii

Niciodată fraza nu e bine închegată și niciodată episodul care o succede nu intră în contradicție cu ea. Convenția e solidă. Spontaneitatea — a filmului, desigur, nu a eroinei care e departe de a fi o spontană — suferă, sacrificată geometriei, topicii și logicii. Mi s-ar putea replica, imediat, că acest caracter convențional e învins de necesitatea dramei:

— Ce ne mai interesează **cum** ni se spune că o femeie și-a otrăvit cu bună știință bărbatul, incapabilă să-l mai suporte în mediocritatea lui? Drama contează, ce-ul... Ori, drama e mare...

Drama e mare, într-adevăr, și ea reușește **în roman**, nu pe ecran, să învingă convenția sau ceea ce ni se pare a fi convențional la lectură, nu la vizionare. Dacă romanul nu pare azi demodat (dovadă cum s-a epuizat din librăriile bucureștene în 1966), dacă drama e mai intensă — **în carte** — decît tehnica expunerii ei, aceasta s-a întîmplat fiindcă Mauriac, ca orice mare creator, a reușit să integreze convenția într-o metafizică, într-o „nebunie" — cum se spune adesea între oamenii normali de cîte ori apare o situație zguduitoare care brutalizează și deformează datele oarecari ale existenței, ale realului. „Nebunia" romanului nu constă în otrăvirea deliberată a soțului, în fapta „anormală" a Thérèsei, ci în încercarea ei îndărătnică de a ne explica logic, coerent, gradat, sistematic ceea ce a condus-o la crimă. Adică la o faptă care nu suportă nici gradarea argumentelor, nici sistematizarea memoriei, nici convenționalitatea expresiei. E ca și cum un arhitect ne-ar explica documentat, riguros, cu planurile casei în mînă de ce a trebuit să-și zidească de vie soția între zidurile construcției. Aceasta-i „nebunia" cărții: a lămuri „anormalul" cu logica normală, cu sensibilitate normală, cu un vocabular normal. În asemenea condiții, limbajul — în carte — își pierde din convenționalism și, imperceptibil, participă din ce în ce mai mult la dramă. În carte, cuvintele devin dramatice — și anume: cu cît frazele sînt mai bine închegate, cu cît expunerea e mai organizată cu atît întunericul care te așteaptă la capătul lor e mai adînc, și astfel — ca în orice dramă — existența lor e pusă sub semnul întrebării.

Dar în film, drama cuvintelor nu mai interesează. Ele pot interesa numai printr-o dramă a imaginii, prin tensiunile descoperite de aparat. Mauriac, scriitorul, poate fi propriul său scenarist, poate veghea vigilent la exactitatea dialogurilor, — el nu poate împiedica însă existența apăsătoare, în film, a unui alt „scriitor": aparatul, apariția unei alte realități, alta decît cea a cărții: imaginea vizuală, apariția unei alte logici, alta decît aceea literară, logica montajului. Din cauza acestui nou „scriitor", cu o personalitate de loc respectuoasă, ignorant al ierarhiilor literare, capabil să facă filme mari din nuvele oarecari și să distrugă romane geniale, cu o sensibilitate proprie, originală, imposibil de reprimat — nici un Tolstoi, pe ecran, nu mai e Tolstoi ca în carte, nici Dostoievski — și atunci de ce ar scăpa Mauriac? Din cauza aparatului, a montajului, a acestei noi realități — orice adaptare pentru ecran, oricît de fidelă, nu e fidelă (decît dacă ceea ce vedem pe ecran nu mai e film, ci tot cartea, „citită" puțin altfel. Dar am mai spus că nu mergem la cinema ca să citim...) Din clipa în care admitem puterea de creație artistică a aparatului — și arta filmului s-a născut din această acceptare — nu mai putem simultan concepe fidelitatea față de opera literară „adaptată", cum nu am putea concepe ca „Război și Pace" să fie „rescris" fidel de, să zicem, Turgheniev... Fidelitatea față de o carte, pe ecran, înseamnă incapacitatea de creație a aparatului. Așa că n-avem de ce să ne entuziasmăm în fața adaptărilor, fie ele credincioase ca Penelopa...

Ce se întîmplă în filmul nostru pe acest plan, al imaginii? Convenționalismului expunerii și expresiei verbale — și de aceea drama nu-l poate învinge, oricît e ea de mare — îi corespunde o imagine academică, prea studiată, prea caligrafică, prea „frumoasă", în cele din urmă convențională și ea (desigur, nu convențională la nivelul lui **Maigret vede roșu...**). Frazelor bine lucrate de scriitor le răspunde o imagine bine lucrată, cu toate luminile puse după toate legile fotografiei (așa cum pui toate virgulele într-o frază), o imagine fără zbucium, fără „nebunie", fără violență, de un dramatism bine cumpănit și șlefuit, care nu aduce și nici nu caută vreo beznă a gîndului. Din întunericul cărții nu a mai rămas decît o penumbră acceptabilă, regizată atent, ca să nu ne cutremure, ci să ne intereseze. Montajul se pune și el în slujba acestei viziuni „echilibrate": scenele se leagă neînspăimîntate, șocurile sînt de gradul 1—2—3, tulburarea nu e foarte mare — și iată cum, în film, drama nu învinge pe nici un plan convenția... Dacă cineva nu e convins de acest adevăr, să se gîndească la o scenă fundamentală ca aceea a primei nopți conjugale; cuvintele eroinei ne spun că a trăit un coșmar — în cinema, cu atît mai mult la o „adaptare fidelă" ar fi trebuit să vedem acest coșmar, să-l simțim. Nici vorbă: scenele sînt de o cumințenie a emoției artistice că pudoarea însăși zîmbește superior. Care sînt consecințele — pe ecran — ale acestui circuit de convenții literare și academism cinematografic? Drama se rarefiază pe măsură ce intrăm în ea. În locul unui roman memorabil ecranizat pînă „la replică", ne trezim în fața unui rezumat de analiză, cursiv, interesant prin eforturile artistei de a împlini cît de cît ceea ce — implacabil și fatal — „scriitorul"-aparat scapă, omite, „raționalizează". E un rezumat vizual, în scene *mot-à-mot*, fără sugestii care să te ducă foarte departe, în orice caz nu mai departe decît cartea. De ajuns de triste, filmele care te întorc la cartea de baștină, ca într-un cerc vicios. Fiindcă dacă nu ne întoarcem la carte, dacă rămînem la ceea ce vedem — se întîmplă un fenomen foarte curios: eroina tinde să ne convingă la un nivel de banalitate derizorie, arhitipizată. Firește, argumentele banale au puterea lor de convingere, dar între o dramă bazată pe argumente banale și o alta în care argumentele sînt noi și într-adevăr teribile, personal prefer pe a doua. Dacă rămînem strict la ceea ce vedem — și cum nici imaginea, cu toată caligrafia ei, nu ne ridică prea mult deasupra realului — dacă uităm cartea, atunci portretul bărbatului mediocru și insuportabil (al bărbatului-în-fraze-tip, al-soțului-care-citește-la-masă, al-soțului-cu-judecăți-de-castă, al soțului-proprietar etc.) portretul acesta e atît de banal și „veșnic" încît banalitatea lui răpește orice „metafizică" eroinei; și atunci de ce trebuia otrăvit, de ce trebuia cu atîta minuție să ni se explice clipa cînd femeii i-a venit ideea monstruoasă? — iertați-mă că întreb asemenea „grosolănii", dar la acest nivel pedestru, ca al babelor care privesc pe fereastră, ne aduce filmul, nu cartea, golit de „nebunie".

O „adaptare" uluitoare

Am să mai fac o mărturisire: pe măsură ce proiecția avansa, filmul mă trimitea la un text scris, la literatură. Nu la romanul lui Mauriac, vai mie... Ci la o conferință superbă a lui George Călinescu, despre Tolstoi. Trebuie să fie de atunci vreo 14 ani. Ne înghesuiam ca nebunii să auzim ce va spune — nou, nemaigîndit de alții — despre titan. Am plecat buimăciți. Călinescu, cu fantastica lui artă a paradoxului — fără a cădea în parodie — ne demonstrase că Ana Karenina n-avea nici un drept să-l deteste pe Karenin, că detestabilul, mediocrul Karenin, era un martir al bunului simț comun, iar ea, divina femeie, o bovarică afolată! Ne prezenta un nou roman, era într-adevăr o „adaptare" uluitoare, Călinescu se dovedea un regizor de geniu. Era acolo un film, după „Ana Karenina", magistral; textul acestui „scenariu" îl puteți citi — chiar dacă nu veți fi de acord cu el — în „Studii și conferințe", volumul mai vechi apărut în ESPLA. L-am recitit după ce m-am întors de la „**Thérèse Desqueyroux**". Nu mi-a părut rău, nici o clipă, că am văzut filmul.

Radu COSAȘU

CRONICA cinema

FILMUL FRUMUSEȚII ÎN DEVENIRE

Umbrele strămoșilor uitați, o producție a studiourilor sovietice.
REGIA: Serghei Paradjanov.
SCENARIUL: Ivan Cendei și Serghei Paradjanov, după romanul lui Mihail Koțubinski
IMAGINEA: Victor Ilenko.
INTERPRETEAZĂ: Ivan Mikolaiciuk, Larisa Kadocinikova, Tatiana Bestaeva, S. Bagașvili, N. Grinko.

Film distins cu:
– Crucea Sudului la Mar del Plata – 1965
– Premiul special al juriului internațional al criticii cinematografice pentru imagine color și efecte de filmare.

„Ca să poți scrie un singur vers – spunea Rainer Maria Rilke – trebuie să fi văzut multe orașe, oameni și lucruri, trebuie să cunoști păsările, trebuie să simți cum zboară păsările, să știi cum tresar florile cînd se deschid dimineața... dar nu ajunge numai să știi să te gîndești la toate acestea. Trebuie să ai amintirile tale, dar nu e deajuns să ai numai amintiri. Trebuie să știi să le uiți atunci cînd sînt numeroase și mai trebuie să ai marea răbdare de a le aștepta să revină. Căci amintirile nu sînt de fapt amintiri, decît atunci cînd ne intră în sînge, în priviri, în gesturi, cînd nu mai au nume și nu se mai deosebesc de noi; numai atunci se întîmplă, într-un ceas foarte rar, ca din mijlocul lor să se ridice primul cuvînt al unui vers."

Paradjanov pare a fi surprins pe peliculă acest ceas al întîmplărilor rare, cînd se închegă primul cuvînt al unui vers, dar nu numai atît. Marea frumusețe a filmului său este montată și demontată sub ochii noștri, printr-o aglomerare de observații devenite amintiri, „ce au intrat în sînge, în gesturi, în priviri", așezîndu-se pe linia aparentului obișnuit. Alegîndu-și drept suport epic al filmului cîteva momente esențiale ce marchează existența omenească (dragostea, moartea) și unele tradiții populare ce le însoțesc, cineastul a sfredelit cu aparatul cinematografic o lume din mijlocul căreia, dincolo de interesul etnografic, a putut desprinde elementele unei poezii ce se naște continuu sub ochii noștri.

Paradjanov nu a creat un univers de frumuseți plastice (armonizînd, bunăoară, precum Agnès Varda, culoarea hainelor eroilor cu cea a frunzelor de toamnă), ci a desprins dintr-o lume folclorică tot ce poate fi obiect poetic, urmărindu-i devenirea și extrăgînd de aici sensuri simbolice purtătoare de emoții. De aceea filmul său se constituie ca o subtilă dare în vileag a unor mistere ce însoțesc actul creator. Paradoxal, cu cît sîntem mai conștienți de această deliberată deconspirare, cu atît filmul curge mai firesc printr-o matcă riguros săpată. Aparatul de filmat aleargă, se joacă de o parte și de alta a acesteia, lăsîndu-ne să bănuim, în spatele mișcărilor lui, bucuria cu care cineaștii descoperă nebănuite valențe poetice, de care ulterior ne vom da seama cît de savant sînt dispuse pe o anume scară a tonalităților afective. Într-un episod de început al filmului (**Dragostea lui Ivan**) sînt aduse în prim plan fragmente ale materiei telurice, bulgări de pămînt, bucăți de mușchi și scoarță de copac, șindrile ce se pun pe acoperiș, toate cu porii măriți ca în picturi, toate văzute într-o lumină solară; e o explozie vitală în aceste imagini de loc gratuite, o robustețe a unei sensibilități ce coincide în atmosfera filmului cu cea a eroului îndrăgostit. Dar într-un alt episod (**Singurătatea lui Ivan**) același material, cu culori terne, de fotografie învechită, devine aspru, rece, colțuros. Pe firul aceleiași idei, altfel ne apare auriul strălucitor al boabelor de porumb, al căpițelor de fîn și alte! auriul întunecat al lumînărilor de la căpătîiul unei ființe moarte. Pentru a putea crea o permanentă osmoză între imagine ca atare și încărcătura ei emoțională, artistul a avut marea răbdare de a căuta și a aștepta orele cînd natura trece dintr-o nuanță a luminii în altă nuanță. Expresivitatea nu este construită numai prin alunecări și mutări de accente, ci și printr-o repartizare diferențiată, pe parcursul celor zece capitole, a dominantelor de culoare și a elementelor simbolice. Auriul intens al luminii ce învăluie toate întîmplările primei iubiri nu va mai reveni niciodată, după cum nici copacii nu vor apărea svelți și îmbrăcați în verdele pădurilor tinere decît tot în acel prim episod al iubirii. „Singurătatea" are tot timpul un cer gri-verzui, zăpezile nu-și pot păstra albul, pomii sînt contorsionați și parcă salvați de la incendiu. Izbucnirile de roșu sînt rare și se topesc repede în imagini cețoase. Episodul „căsătoriei" (cu o altă fată decît cea iubită) aduce o revenire a culorilor puternice dar lipsită de strălucire, de lumină lăuntrică, pentru a da gîndului nu numai sugestia unei reîntîlniri omenești cu rosturile vieții, ci și aceea a vinovăției, a neputinței de a uita. Felul cum cineastul cufundă lumea filmului său într-o culoare sau alta, l-a îndreptățit pe cronicarul francez Michel Cournot să aducă în discuție, drept cheie, sau una din chei (de altfel ușor de găsit) „psihologia culorilor" a lui Delacroix.

Pentru a întări funcția emoțională a imaginii (nu pentru a o căptuși inutil cu sensuri lesne de priceput oricum) efectele sonore ale acestui film (de la cîntecul din fluier și pînă la murmurul rîurilor există aici un întreg univers de sunete) sînt gîndite în permanență ca o împlinire a vizualului, o prelungire a aceleeași unice sensibilități ce se adresează prin culoare și sunet. Chiar și pentru îndărătnicile necesități metodologice ale unei analize ce trebuie să disocieze una de alta, încercarea de a le înregistra separat este extrem de dificilă atît pe deplin se topește sunetul în culoare: „Desigur numai culoarea și încă o dată culoarea – spunea Eisenstein – este capabilă să rezolve pînă la capăt problema măsurării și aducerii la un numitor comun a valorilor sonore și a celor vizuale. Sunetul care se străduiește să se întruchipeze în imagine vizuală se zbate cu putere în închisoarea alb-negrului, care-i stingherește avîntul spre contopirea totală cu imaginea." **Umbra strămoșilor noștri uitați** probează din plin această virtute a cinematografiei în culori.

Îngăduindu-și libertatea de a dezvălui în intimitate – cu un soi de identificare sentimentală, simpatetică cu lucrurile – taine și resurse ale nașterii unei frumuseți cinematografice esențializate, cineastul a făcut din filmul său o mărturie a unui proces de creație în cadrul căruia un material uriaș – întreaga lume pe lîngă care trecem zi de zi – este supus legilor artei, așa cum piatra se supune sculpturii ori cuvîntul literaturii. Paradjanov nu se teme de minuiri excentrice ale aparatului, de artificii și trucaje: folosirea peliculei în negativ, sau tratată în roșu (moartea lui Ivan, imaginea cailor de foc ce se formează din sîngele unui om ucis), mișcări încetinite, cadre-stop etc. Toate acestea sînt, cum spunea cineva, „manifestări ale unui cinematograf care în lupta corp la corp cu lumea își asumă riscuri și poate să se dizolve de la un moment la altul, învins de materia pe care a încercat să și-o apropie, dacă nu este capabil să susțină un ritm care este al vieții însăși". În experimentul său, Paradjanov nu a fost învins de această materie; în spatele aparentei dezordini a filmului se află acea știință a chemării sau înlăturării amintirilor vizuale de care vorbeam la început.

Pe diferite trepte de înțelegere artistică, filmul poate să placă sau nu dar în nici un caz nu te poate lăsa indiferent. Orice ochi reține cel puțin două-trei pagini antologice: cortegiul – desfășurare, pe o traiectorie ce taie oblic ecranul, a unui alai de oameni îndoliați, încrîncenați de aceeași durere, imense pete negre ce sfîșie albul zăpezii (scena cortegiului poate sta cu cinste alături de scene similare celebre cum sînt cele din **Comoara lui Arne** al lui Mauritz Stiller sau din **Othello** al lui Orson Welles), hora, sau imaginea finală a capetelor de copii apărute în ochiuri de fereastră, imagine ce încheie rotund acest film al frumuseții în devenire.

Magda MIHĂILESCU

COCTEIL DE SCHIȚE

Mărturisirile unui domn cu camere mobilate – o producție a studiourilor din R.F.G.
REGIA: Franz Peter Wirth
SCENARIUL: Oliver Hassencamp
IMAGINEA: Günter Senftleben
INTERPRETEAZĂ: Karl Michael Vosler, Maria Sebaldt, Françoise Prevost, Cordula Trantow, Alexandra Stewart.

„Domnul" din camerele mobilate nu este de fapt decît un june dezarmat în fața asalturilor mai subtile sau mai directe ale posesoarelor acestor camere, dornice de a-l înjuga la carul casnic. Desigur începutul acestor idile mobilate sînt neinteresante și doar sfîrșitul lor contează. Ca funcție comică.

Spiritual atît cît să reziste unor discuții strict domestice, eroul pasager nu are demonul peregrinării decît în măsura în care el îl ajută să evite sfîrșiturile sentimentale penibile. Cum este doar parțial motorașul acestor mici drame, Lucas rămîne pînă la sfîrșit un vrednic tînăr împăcat cu soarta și cu prietena sinceră (care-l tutelează de multă vreme discret și galeș, ea fiind cea care cîștigă, prin răbdare, partida matrimonială și îi oferă nomadului, în fine, o adresă stabilă).

Evident, un asemenea erou nu putea fi sursa comicului în film și ea nu trebuie căutată decît în nepotrivirea intențiilor lui pașnice și de bună conviețuire cu atmosfera agresiv erotică pe care o provoacă în jurul chiriașului fetișcancele în căutarea unor soți. Sau nevestele plictisite, în căutarea unui amant.

Filmul este o suită de trei schecĭuri cu un prolog și un epilog care se înșiră pe o durată de proiecție mult prea lungă pentru resursele lui.

Există între un episod și altul o diferență de ton ciudată care dă fiecărei schițe o coloratură deosebită și atrăgătoare. Primul schеci este tratat în stil de vodevil vienez. Nu-i lipsește pentru a fi „perfect" – în genul lui ingenuu – decît un balet pe gheață și clasicul final miraculos cu Tony Sailer.

Al doilea scheci, ca manieră, este o comedie englezească și comicul practicat aici declanșează rîsul de multe ori pentru că situațiile nu rămîn la limita lor exterioară, au mai multă subtilitate, chiar nerv. Atras de descendenta modernă a unei familii nobile, eroul are stupida inspirație să creadă că îmbrăcat într-un costum sport ar cîștiga mai ușor simpatia părinților fetei. Pus în fața acestui complicat ceremonial care e un dineu aristocratic – nenorocosul Lucas pare tot atît de nepotrivit în costumul său sport, precum distinsul castel cu aripa lui destinată... reeducării unor prostituate... Și cu tot efortul iubitei sale (Alexandra Stewart), cu toată tactica și strategia depusă pe lîngă familia fetei – operația eșuează în cîrciuma satului cu un chef mai puțin simandicos în compania valetului. Ultima parte a filmului este și cea mai bună, și după cum am asistat la cîteva moduri – europene – de a face comedie, încheierea nu putea fi decît franțuzească „Pour la bonne bouche".

De-abia în această ultimă parte regizorul filmului pare decis să-și etaleze calitățile de finețe, de spirit. Acțiunea se complică prin diverse suprapuneri de planuri capabile prin interferența lor să pună în mișcare un mecanism al comicului mai evoluat, cu aluzii caustice imprimînd pînă la urmă filmului un ton de satiră moralizatoare. Recepția de seară – altă mică reprezentație de teatru monden, – din casa soțului (ocupat cu stimularea intelectuală a interpretelor de film) se desfășoară în termenii unor perfide ostilități diplomatice – sau dacă vreți – amabilități periculoase dintre soți – amfitrioana fiind și ea preocupată de încurajarea tînărului Lucas. Aici intervine „prietena" familiei care intenționează același lucru. Iar discuția din patul adulterin – terminat cu dulcea consolare: „voi putea, iubitule, trăi și fără blănuri. Tot am trei" – e o sclipitoare ironie la adresa multor finaluri de acest gen (pe ecran ori în viață).

La fel de amuzantă tratarea în paralel a cuplului (același Lucas plus sofisticata doamnă interesată de „stimularea" tinerelor talente) cu cel al menajerei în dragostea ilicită cu un pașnic polițist, și mai ales felul în care aceștia din urmă mimează comportări și situații văzute la stăpînii lor.

Iulian MEREUȚĂ

cinema

CONTRACRONICA

UN FILM CUTREMURĂTOR?

Nu e chiar de neînțeles de ce nici unul dintre criticii noștri cinematografici, **dar nici unul**, nu a ridicat vreo obiecție, cît de neînsemnată, la **Thérèse Desqueyroux** al lui Franju. Nu e de neînțeles. Confrații noștri au văzut filmul cu sentimentul că se află într-un sanctuar, într-o catedrală unde oficia marele arhiepiscop literar Mauriac; spre diferență de sala de cinema-într-o catedrală, se știe, spiritul critic e prohibit, ca tot ce e păgîn; într-o catedrală transa e obligatorie, gîndirea — adică spiritul critic — se topește în extaz, poziția normală e genuflexiunea. La cinema însă nu stăm în genunchi, spiritul critic stă drept, demn, „idolii" lui au cu totul alt regim decît cel asigurat sfinților de „turma" enoriașilor. Spiritul critic detestă spiritul de „turmă", fie ea religioasă. Nicăieri ca în sălile de cinema — „templele" de artă cele mai frecventate de pe glob, indiferent de concurența televiziunii — nu sună mai exact, chemarea biblică: „Să nu-ți faci chip cioplit"... Să nu-ți faci chip cioplit dintr-un roman prestigios, nici din François Mauriac, să nu-ți faci chip cioplit nici din Franju, nici din premiile obținute la Veneția sau aiurea, nici dintr-un operator demn de academie ca Matras și nici din Emmanuèle Riva — deși, dacă ne aducem bine aminte, am fost printre cei dintîi care am atras atenția publicului nostru asupra forței ei artistice în prima noastră contracronică, la **Climate**, de mult...

Nici „distrugere", nici extaz.

Nu propun „distrugerea" filmului — iată precizez imediat, conștient de naivitatea acestei precizări, dar forțat de prejudecata enervantă de largă circulație conform căreia a privi critic e tot una cu a face praf și pulbere. Eu propun să nu ne extaziem. Filmul nu e „cutremurător" — cum susține un confrate. Drama eroinei, așa cum apare exact pe ecran — și nu sub creionul nostru, pe hîrtie — poate interesa multă lume, dar pînă la cutremur mai sînt multe adjective în vocabularul nostru emoțional. Probabil că „filmul acesta e una dintre cele mai perfecte adaptări ale unei opere literare pentru ecran" — cum socotește un alt confrate extaziat — dar mă întreb ce-i cu asta? Ce poate entuziasma un critic de **film** că o carte bună, o carte mare, e fidel reprodusă pe ecran? Cinematograful nu s-a născut ca să popularizeze literatura. Cel mai bun film după o carte rămîne cel pe care ți-l regizezi singur, stînd în fotoliu acasă, și **citind**. Primul păcat — și poate cel mai mare — al acestui **Thérèse Desqueyroux** este tocmai că e prea fidel literaturii, că literatura a sufocat filmul, că nimic pe ecran nu are vreo independență față de opera literară în umbra căreia a fost creat. Filmul acesta nu are nici o umbră **a lui** fiindcă nu are nici o lumină **a lui**, proprie, din adînc — lumina el o primește de la alt corp ceresc, acela luminos, însemnat pe toate planetariile literare ale veacului nostru, romanul lui Mauriac. Realizarea lui Franju e rece, fără viață proprie, fără faună, fără floră, ca un astru mort. Cîteva „canale", cîteva striații, cîteva asperități de relief care pot reține ochiul nostru de cinefili mereu în căutare de stele noi pe firmamentul negru al acestei arte. Prima sursă de răceală a filmului — nu știm cum nu s-a observat — e convenționalismul său, de proveniență literară. Povestea e expusă punct cu punct, ca la carte, după legile arhicunoscute ale compoziției: un monolog care începe cu expoziția cazului, bineînțeles, se continuă cu dezvoltarea și se închide cu sfîrșitul. Eroina își aduce aminte foarte ordonat, ca și cum ar da o teză în fața noastră. Gîndurile nu i se încurcă — deși e în prada unei mari emoții care ar cere o mărturisire mult mai abruptă — liniile sînt foarte clare, memoria funcționează fără greș, sentimentele gradate, cum se cuvine, într-o logică înțeleaptă, prea înțeleaptă — ne sînt clarificate în fraze perfecte gramatical, cu predicat, complement și atribut, cu toate semnele de punctuație, ca și cum i s-ar scrie lui Descartes. O voce frumoasă le rostește, dar tot așa de frumos ni s-ar putea citi o carte. Din punct de vedere cinematografic, vocea aceasta are cusurul că știe prea bine scenariul și mai ales cartea după care s-a făcut scenariul. Ea știe că după fiecare frază bine închegată urmează un episod edificator pentru dramă.

Drama cuvintelor și drama imaginii

Niciodată fraza nu e bine închegată și niciodată episodul care o succede nu intră în contradicție cu ea. Convenția e solidă. Spontaneitatea — a filmului, desigur, nu a eroinei care e departe de a fi o spontană — suferă, sacrificată geometriei, topicii și logicii. Mi s-ar putea replica, imediat, că acest caracter convențional e învins de necesitatea dramei:

— Ce ne mai interesează **cum** ni se spune că o femeie și-a otrăvit cu bună știință bărbatul, incapabilă să-l mai suporte în mediocritatea lui? Drama contează, ce-ul... Ori, drama e mare...

Drama e mare, într-adevăr, și ea reușește **în roman**, nu pe ecran, să învingă convenția sau ceea ce ni se pare a fi convențional la lectură, nu la vizionare. Dacă romanul nu pare azi demodat (dovadă cum s-a epuizat din librăriile bucureștene în 1966), dacă drama e mai intensă — **în carte** — decît tehnica expunerii ei, aceasta s-a întîmplat fiindcă Mauriac, ca orice mare creator, a reușit să integreze convenția într-o metafizică, într-o „nebunie" — cum se spune adesea între oamenii normali de cîte ori apare o situație zguduitoare care brutalizează și deformează datele oarecari ale existenței, ale realului. „Nebunia" romanului nu constă în otrăvirea deliberată a soțului, în fapta „anormală" a Thérèsei, ci în încercarea ei îndărătnică de a ne explica logic, coerent, gradat, sistematic ceea ce a condus-o la crimă. Adică la o faptă care nu suportă nici gradarea argumentelor, nici sistematizarea memoriei, nici convenționalitatea expresiei. E ca și cum un arhitect ne-ar explica documentat, riguros, cu planurile casei în mînă de ce a trebuit să-și zidească de vie soția între zidurile construcției. Aceasta-i „nebunia" cărții: a lămuri „anormalul" cu logica normală, cu sensibilitate normală, cu un vocabular normal. În asemenea condiții, limbajul — în carte — își pierde din convenționalism și, imperceptibil, participă din ce în ce mai mult la dramă. În carte, cuvintele devin dramatice — și anume: cu cît frazele sînt mai bine închegate, cu cît expunerea e mai organizată cu atît întunericul care te așteaptă la capătul lor e mai adînc, și astfel — ca în orice dramă — existența lor e pusă sub semnul întrebării.

Dar în film, drama cuvintelor nu mai interesează. Ele pot interesa numai printr-o dramă a imaginii, prin tensiunile descoperite de aparat. Mauriac, scriitorul, poate fi propriul său scenarist, poate veghea vigilent la exactitatea dialogurilor, — el nu poate împiedica însă existența apăsătoare, în film, a unui alt „scriitor": aparatul, apariția unei alte realități, alta decît cea a cărții: imaginea vizuală, apariția unei alte logici, alta decît aceea literară, logica montajului. Din cauza acestui nou „scriitor", cu o personalitate de loc respectuoasă, ignorant al ierarhiilor literare, capabil să facă filme mari din nuvele oarecari și să distrugă romane geniale, cu o sensibilitate proprie, originală, imposibil de reprimat — nici un Tolstoi, pe ecran, nu mai e Tolstoi ca în carte, nici Dostoievski — și atunci de ce ar scăpa Mauriac? Din cauza aparatului, a montajului, a acestei noi realități — orice adaptare pentru ecran, oricît de fidelă, nu e fidelă (decît dacă ceea ce vedem pe ecran nu mai e film, ci tot cartea, „citită" puțin altfel. Dar am mai spus că nu mergem la cinema ca să citim...) Din clipa în care admitem puterea de creație artistică a aparatului — și arta filmului s-a născut din această acceptare — nu mai putem simultan concepe fidelitatea față de opera literară „adaptată", cum nu am putea concepe ca „Război și Pace" să fie „rescris" fidel de, să zicem, Turgheniev... Fidelitatea față de o carte, pe ecran, înseamnă incapacitatea de creație a aparatului. Așa că n-avem de ce să ne entuziasmăm în fața adaptărilor, fie ele credincioase ca Penelopa...

Ce se întîmplă în filmul nostru pe acest plan, al imaginii? Convenționalismului expunerii și expresiei verbale — și de aceea drama nu-l poate învinge, oricît e ea de mare — îi corespunde o imagine academică, prea studiată, prea caligrafică, prea „frumoasă", în cele din urmă convențională și ea (desigur, nu convențională la nivelul lui **Maigret vede roșu...**). Frazelor bine lucrate de scriitor le răspunde o imagine bine lucrată, cu toate luminile puse după toate legile fotografiei (așa cum pui toate virgulele într-o frază), o imagine fără zbucium, fără „nebunie", fără violență, de un dramatism bine cumpănit și șlefuit, care nu aduce și nici nu caută vreo beznă a gîndului. Din întunericul cărții nu a mai rămas decît o penumbră acceptabilă, regizată atent, ca să nu ne cutremure, ci să ne intereseze. Montajul se pune și el în slujba acestei viziuni „echilibrate": scenele se leagă neînspăimîntate, șocurile sînt de gradul 1—2—3, tulburarea nu e foarte mare — și iată cum, în film, drama nu învinge pe nici un plan convenția... Dacă cineva nu e convins de acest adevăr, să se gîndească la o scenă fundamentală ca aceea a primei nopți conjugale; cuvintele eroinei ne spun că a trăit un coșmar — în cinema, cu atît mai mult la o „adaptare fidelă" ar fi trebuit să vedem acest coșmar, să-l simțim. Nici vorbă: scenele sînt de o cumințenie a emoției artistice că pudoarea însăși zîmbește superior. Care sînt consecințele — pe ecran — ale acestui circuit de convenții literare și academism cinematografic? Drama se rarefiază pe măsură ce intrăm în ea. În locul unui roman memorabil ecranizat pînă „la replică", ne trezim în fața unui rezumat de analiză, cursiv, interesant prin eforturile artistei de a împlini cît de cît ceea ce — implacabil și fatal — „scriitorul"-aparat scapă, omite, „raționalizează". E un rezumat vizual, în scene *mot-à-mot*, fără sugestii care să te ducă foarte departe, în orice caz nu mai departe decît cartea. De ajuns de triste, filmele care te întorc la cartea de baștină, ca într-un cerc vicios. Fiindcă dacă nu ne întoarcem la carte, dacă rămînem la ceea ce vedem — se întîmplă un fenomen foarte curios: eroina tinde să ne convingă la un nivel de banalitate derizorie, arhitipizată. Firește, argumentele banale au puterea lor de convingere, dar între o dramă bazată pe argumente banale și o alta în care argumentele sînt noi și într-adevăr teribile, personal prefer pe a doua. Dacă rămînem strict la ceea ce vedem — și cum nici imaginea, cu toată caligrafia ei, nu ne ridică prea mult deasupra realului — dacă uităm cartea, atunci portretul bărbatului mediocru și insuportabil (al bărbatului-în-fraze-tip, al-soțului-care-citește-la-masă, al-soțului cu-judecăți-de-castă, al soțului-proprietar etc.) portretul acesta e atît de banal și „veșnic" încît banalitatea lui răpește orice „metafizică" eroinei; și atunci de ce trebuia otrăvit, de ce trebuia cu atîta minuție să ni se explice clipa cînd femeii i-a venit ideea monstruoasă? — iertați-mă că întreb asemenea „grosolănii", dar la acest nivel pedestru, ca al babelor care privesc pe fereastră, ne aduce filmul, nu cartea, golit de „nebunie".

O „adaptare" uluitoare

Am să mai fac o mărturisire: pe măsură ce proiecția avansa, filmul mă trimitea la un text scris, la literatură. Nu la romanul lui Mauriac, vai mie... Ci la o conferință superbă a lui George Călinescu, despre Tolstoi. Trebuie să fie de atunci vreo 14 ani. Ne înghesuiam ca nebunii să auzim ce va spune — nou, nemaigîndit de alții — despre titan. Am plecat buimăciți. Călinescu, cu fantastica lui artă a paradoxului — fără a cădea în parodie — ne demonstrase că Ana Karenina n-avea nici un drept să-l deteste pe Karenin, că detestabilul, mediocrul Karenin, era un martir al bunului simț comun, iar ea, divina femeie, o bovarică afolată! Ne prezenta un nou roman, era într-adevăr o „adaptare" uluitoare, Călinescu se dovedea un regizor de geniu. Era acolo un film, după „Ana Karenina", magistral; textul acestui „scenariu" îl puteți citi — chiar dacă nu veți fi de acord cu el — în „Studii și conferințe", volumul mai vechi apărut în ESPLA. L-am recitit după ce m-am întors de la „Thérèse Desqueyroux". Nu mi-a părut rău, nici o clipă, că am văzut filmul.

Radu COSAȘU

AUTENTICITATE ȘI TRANSFIGURARE POETICĂ

Într-unul din momentele de ascensiune ale filmului nostru documentar, cînd începuse să se vorbească tot mai insistent despre o „școală documentară românească", se părea că principalul ei reprezentant ar fi **documentarul poetic.** Contestată mai apoi de critici și chiar de realizatorii studioului „Alex. Sahia", ca fiind hibridă, această specie era totuși o realitate incontestabilă, cu unele reușite certe. De fapt, aceste filme nu constituiau decît etapa premergătoare celei de cristalizare a coordonatelor artistice ce caracterizează o „școală". Etapă fertilă însă, căci din elementele constitutive ale acestui tip de „documentar poetic" — autenticul și metafora — s-au închegat, prin augmentare și purificări, cele două direcții actuale de dezvoltare a documentarului românesc. Le vom denumi, ca termeni de discuție, incizia în realitate și filmul poetic*.

Incizia în realitate, prezentarea, sub diferite forme, a „feliei" de viață nealterate, justifică plenar funcția socială a documentarului: atitudinea critică declarată în fața aspectelor negative, consemnarea documentară, lauda împlinirilor pozitive. Aceste ipostaze artistice ale creatorilor determină, în ultimă instanță, și formula cinematografică abordată (aceste formule nu sînt imuabile ci, în anumite condiții, interferente, după cum vom vedea): filmul-anchetă, filmul-document și filmul-odă.

Dintre acestea, filmul-anchetă pare a fi din ce în ce mai preferat de regizorii de la „Alex. Sahia". Primele reușite au fost **Casa noastră ca o floare** (Al. Boiangiu) și **A cui e vina?** (Florica Holban). Să menționăm de la început că pot fi convingătoare toate filmele care folosesc această metodă, cu condiția sincerității lor. Atît timp cît răspunsul interlocutorului nu este contrafăcut, atît timp cît obiectivul înregistrează reacțiile nedisimulate ale celui interogat, filmul atinge o primă treaptă de autenticitate. Însă aceasta nu înseamnă totodată și perfecțiune artistică. Procedeele utilizate de Jean Rouch sau Chris Marker nu au fost încă șlefuite complet de realizatorii noștrii, și de aici unele neîmpliniri. În **Casa noastră ca o floare,** spre exemplu, violența acuzației frizează uneori indiscreția. Mai echilibrat în acest sens, **Politețe** (Mihai Iacob) devine pe alocuri obositor prin amestecul de zone tematice (impolitețea huliganilor este din altă familie de spirite decît cea a trecătorului ce încalcă regulile de circulație, sau a birocraților de la spațiul locativ). În **Cazul D** (Al. Boiangiu), partea detectivă este, cum s-a mai spus, exacerbată. În plus, filmul descrește tensional spre final, unde forța critică se diminuează, concluziile comentariului fiind echivoce. Este însă incontestabil faptul că — pe lîngă deficiențele semnalate, ce țin mai mult de ordinul doleanțelor subiective — aceste trei filme, și în special ultimul, constituie argumente elocvente (ce-și demonstrează acut funcția socială) în favoarea filmului-anchetă. O nereușită o constituie în schimb cea de a doua „anchetă" a regizoarei Florica Holban, **Copiii, iar copiii.** Filmul izbutește rareori să mascheze „aranjarea" discuției, a situațiilor, „jucarea" reacțiilor și surprizelor. De altfel, se joacă prost.

Filmul-anchetă presupune, aproape în mod inevitabil, relevarea unor porțiuni criticabile ale realității. Însă metoda poate fi folosită și pentru sublinierea unor sensuri pozitive, luminoase. Al. Boiangiu o demonstrează explicit în filmul său **Oltenii din Oltenia,** de fapt un reportaj-anchetă. Aceeași intenție, de evidențiere a sensurilor luminoase ale realității, se transformă — în documentarul pe care l-am denumit **filmul-odă** — în cîntec de laudă, implicînd un anume patetism și ținută retorică de bună calitate. **4.000 de trepte spre cer, Spre cer, Stuf** (toate de Titus Mesaroș) și **Liniorii** (Dumitru Done) sînt exemplele de frunte ale genului. Aceste filme nu sînt numai laude aduse înfăptuirilor materiale ci, mai mult, adevărate cîntări ale omului, imnuri închinate miracolului uman. Aceste sărbători ale frumuseții omului sînt concepute maiestuos, ca în documentarele clasice, cu rezonanțe grave și ample, lipsite însă de „story"-ul filmelor unui Flaherty (**Povestea Louisianei**). Sînt trei imagini în aceste filme ce celebrează desprinderea de condiția obișnuit-terestră: camionul, purtat parcă printr-un efort jupiteric peste profunzimile Văii Argeșului (**Spre cer**), alunecarea fabuloasă a bărcilor și pescarilor pe gheață în sclipirile unui răsărit metalic (**Stuf**) și plutirea lentă, icariană, a liniorilor între stîlpii de înaltă tensiune (**Liniorii**). (Din păcate, cel mai neunitar din aceste filme este cel care avea premizele ideale, **Stuf**, în care imaginile de legendă — operator Wiliam Goldgraber — din prima parte sînt contracarate de montajul sacadat, voit „metaforic", din partea a doua a filmului).

Incizia în realitate înseamnă și consemnarea pe peliculă, cu valoare de document, a acelor momente unice, irepetabile, în care vechiul se transformă în nou, existența de ieri este pe cale de a deveni amintirea vagă a celei de azi. Cînd vechiul este egal cu anacronic, desuet, fals, atunci consemnarea devine fatal renegare violentă, incumbînd atitudinea declarat critică a artistului, cu scopul de a grăbi trecerea la noua condiție. **Cu acul și ața** (Savel Stiopul) polemizează tocmai cu o astfel de desuetudine a vieții cotidiene (faimoasele carpete de bucătărie). Însă cînd trecerea de la vechi la nou înseamnă implicit nostalgie, pierderea unor frumuseți arhaice devenite inutile în fața progresului năvalnic al vieții, al societății, filmul-document devine liric, transpunînd pe peliculă ceva din emoția unei despărțiri ireversibile. Mai mult decît în **Rășinari** (Florica Holban), unde regizoarea se mărginea la consemnarea simultaneității elementelor de nou și vechi, în **Navigatori care dispar** (Ion Moscu) și **O vînătoare neobișnuită** (Paula Popescu), nostalgia despre care vorbeam mai sus constituie tenta dominantă a filmelor. În ele, coloana sonoră are o funcție specială, înregistrînd — alături de imagine, și cîteodată mai bine decît ea (**O vînătoare neobișnuită**) — dispariția unor conjuncturi de intimitate spirituală pentru eroii lor.

O categorie aparte, avînd cîte ceva din fiecare din cele analizate mai sus (film-anchetă, film-odă și film-document) este documentarul romantic făcut în ultimul timp de regizorul Jean Petrovici (**Pretutindeni trăiesc oameni, Pasiuni**). Chiar dacă uneori nu sîntem întrutotul de acord cu tonul filmului sau cu entuziasmul produs de **Pasiuni**, nu putem să nu remarcăm această originală structură, de romantism pur, a filmelor sale. Eroii lui Jean Petrovici sînt, ca toți marii romantici, niște însingurați, fie prin condițiile obiective în care trăiesc (**Pretutindeni trăiesc oameni**), fie prin ineditul ocupațiilor lor (**Pasiuni**). Spiritul lor e predispus spre poezie și visare. Sînt încleștați în lupte titanice cu natura, sau mai subtile, cu aparentele ei imposibilități. Însă sensul major al existenței lor este diferit, ei nu mai sînt niște **solitari** ai umanității, ci sînt **solidari** cu ea, participînd — e drept, în moduri neobișnuite — alături de toți ceilalți oameni, la construirea unui viitor, la înfrumusețarea lui.

Celei de a doua direcții de dezvoltare rezultată din așa-numitul „documentar poetic", i se poate refuza apartenența la categoria documentarului propriu-zis. Descripția realității devine prilej de transfigurare poetică, de exprimare a frumosului, inefabil și inanalizabil. În aceste filme, cantitatea de informație, indispensabilă documentarului obișnuit, nu mai contează, ele devenind generatoare directe de emoție estetică. Sînt echivalentele cinematografice ale opusului poetic din literatură, menținînd similitudinea și în ceea ce privește diferențele pe care poezia le implică față de proza de reportaj. Dar indiferent de ce nume li se dau (la fel de bine este și „film experimental" sau „experiment") și indiferent dacă aceste filme mai sînt sau nu documentare, ele sînt — prin cele mai recente, pe care le vom aminti mai jos — realizări artistice depline, genul avînd deci dreptul la viabilitate. Pionierul lor recunoscut este Mirel Ilieșiu — **Drumuri** și **Concerto grosso** au fost primele încercări interesante, deși cu un limbaj excesiv intelectual și pe alocuri ermetic. Iar dintre ultimele realizări ale studioului se cuvin menționate **Gara** (Gabriel Barta), **Simfonie în alb** (Ervin Szekler și Tiberiu Olasz), **Ce povestesc apele** (Marius Oniceanu) și **Biografie** (Sergiu Huzum). **Gara** este filmul nuanțelor de sentiment surprinse în ochii, în gesturile celor întîlniți pe peron; montajul le adună în portrete discrete ale regretului, ale speranței, ale neliniștii, ale bucuriei. Cuvintele sînt de prisos (ca de altfel în toate aceste patru filme). În **Simfonie în alb,** peisajul se descompune în memento-uri grafice de o nebănuită frumusețe, alternînd rar cu imagini crude de îndrăgostiți, comentîndu-se reciproc, asociindu-se. Mai rece și mai laconic, **Ce povestesc apele** (paradoxal, un film despre poduri!) animă siluetele masive de piatră sau metal într-un joc complicat de linii, diversificînd și recompunînd la infinit aceeași unitate esențială. Cu un punct de plecare mai precis — sculptura lui Victor Roman — **Biografie** urmărește în fond două idei: gestația operei de artă și semnificația ei. Regizorul tulbură, deconcertant, imaginile curente despre creație, dezvăluind cotidianul unei existențe artistice și, totodată, miraculosul înfăptuirilor ei.

Aceste filme sînt — nici nu se putea altfel — opere de mare virtuozitate operatoricească, ai cărei campioni sînt Tiberiu Olasz, Sergiu Huzum și Gh. Herschdörfer. Obiectivul traduce direct, vizual, ideia, și numai rareori montajul e solicitat să compună metafora. De aici derivă însă și impasul în care genul poate oricînd să ajungă; poezia se poate transforma în simplă calofilie, filmele devenind în felul acesta gratuite exerciții de stil. Deocamdată, filmul lui Sergiu Huzum — mai bogat în implicații filozofice — pare a denunța cel mai hotărît această ipotetică primejdie.

Ambele direcții discutate scot în evidență — ca avînd un caracter mai general — cîteva din preocupările documentariștilor noștri, în încercarea de cristalizare a unui limbaj cinematografic propriu, de autodefinire stilistică.

Dinu KIVU

* Din motive lesne de înțeles, nu ne vom referi la categoriile speciale ale documentarului: filmul de artă, de știință popularizată, didactic, turistic etc.

De la studioul ALEXANDRU SAHIA

PE URMELE UNUI REPORTAJ MAI VECHI. Pornind de la un documentar mai vechi, regizorul Alex. Sîrbu (care semnează și scenariul), împreună cu operatorul Gh. Georgescu vor înfățișa pe peliculă imaginea nouă a muncitorilor și inginerilor care cu zece ani în urmă au apărut în scurtmetrajul Reportaj la „Steagul Roșu". Evoluția uzinei (de la construirea camioanelor „vechi" la fabricarea celor moderne), cît și a muncii celor ce au lucrat aici zi de zi (unii dintre ei devenind astăzi maiștri, ingineri, inovatori, din simpli muncitori) constituie un bun prilej de a prezenta un crîmpei din marele nostru peisaj industrial, din viața oamenilor care îl populează.

CUM ÎNCEP MARILE ȘI LUNGILE CĂLĂTORII pe mări și oceane? La această trebare vor răspunde muncitorii șantierului naval din Galați care, pornind acum 20 de ani cu mijloace modeste, au ajuns astăzi să lanseze la apă cargouri mineraliere de 12.500 tone. Prin Scoica (scenariul și regia Jean Petrovici, imaginea Carol Kovacs), documentariștii de la studioul „Alex. Sahia" pătrund din nou în lumea celor care construiesc navele noastre de mare tonaj.

MAI ÎNTÎI A FOST ȘOSEAUA. O șosea dreaptă, netedă ca-n palmă și ... liberă. Atît de liberă, încît toți care o vedeau își puneau întrebarea: A cui e șoseaua? Întrebarea a devenit titlul unui nou documentar romînesc (scenariul D.Done, M. Lepădatu, regia D. Done). Filmînd pe viu, pe șosele și pe străzi, în diferite orașe din țară, A cui e șoseaua? va reda fără nici un fel de trucaj abaterile de la regulile de circulație pe care le săvîrșesc conducătorii auto și pietonii, periclitînd viața lor și a altora.

DAR VĂILE VUIRĂ. CĂZUTĂ ÎN GENUNCHII/ ÎȘI RIDICASE CAPUL, ÎL CLATINĂ SPRE STELE/ SE PRĂVĂLI APOI, STÎRNIND PE APE/FUGARE RÎURI NEGRE DE MĂRGELE. (MOARTEA CĂPRIOAREI). Simbolic, titlul filmului — Moartea căprioarei — va evoca aspecte din viața lui Nicolae Labiș, de la a cărui moarte fulgerătoare au trecut zece ani. Locul nașterii (ograda din cătunul Poiana-Mărului), copilăria (casa părintească din Mălini-Fălticeni), anii de studiu (liceu și facultate), diverse fotografii, locuri pe unde a poposit poetul, cărți, reviste, opera personală și alte obiecte, cît și ancheta în rîndul celor ce l-au cunoscut îndeaproape — părinți, rude, colegi de facultate și de scris, critici — vor introduce pe spectator în cunoașterea tot mai aprofundată a vieții celui care a creat „Moartea căprioarei" (scenariul Gh. Tomozei, regia Erich Nussbaum).

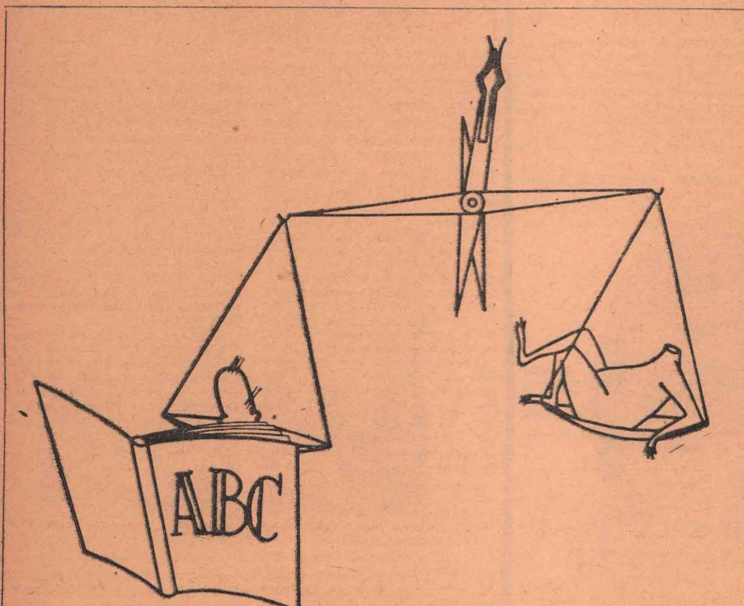
REGIZORUL DUMITRU DĂDÎRLAT ȘI OPERATORUL EMERIC GHIDALI au început filmările la Colecția de fluturi Caragea, la Muzeul Antipa din București. Colecția — renumită în întreaga lume — și fauna din împrejurimile orașelor Sinaia, Tulcea, Sighișoara constituie primele puncte de filmare în realizarea Colecției.

CÎTE GÎZE SÎNT PE LUME? La această întrebare încearcă să răspundă scenariul lui Mircea Popescu, Poveste pe un metru pătrat. Noul documentar ne va introduce în știința ecologiei prin intermediul unor filmări care, datorită nestatorniciei eroilor, dau în prezent multă bătaie de cap realizatorilor.

De la studioul „ANIMAFILM"

Un nou gen de filme, lansat de Gopo, la Mamaia-1966, filmul „pilulă" poate fi considerat o reacție față de filmele realizate fără o riguroasă economie de mijloace. Renunțînd la lanțul de gaguri care constituie coloana vertebrală a dramaturgiei de animație, „pilula", a cărei lungime nu trece de un minut, înfățișează o singură poantă, un singur gag cu semnificații etico-filozofice. Evident, realizările de acest gen reprezintă o încercare de a duce arta animației cu un pas mai departe pe calea sintezelor.

Filmul Pilula, realizat de studioul „Animafilm", conține 7 asemenea „pilule" care au un personaj comun: faimosul omuleț al lui Gopo.



O pilulă din care vedem că leagănul omului este de fapt... o balanță.



Și alta care ne vorbește despre unul din raporturile existente între oameni, ploaie și flori.

De la studioul „BUCUREȘTI"

REGIZORUL MIRCEA DRĂGAN a terminat montajul, postsincronizarea și mixajul filmului Golgota, realizat după un scenariu scris de regizor împreună cu Nicolae Țic. Imaginea filmului este semnată de George Cornea. Decorurile: Constantin Simionescu.

●

ÎNTR-UN STADIU AVANSAT de montaj și postsincronizare se află filmele Dacii de Sergiu Nicolaescu, după scenariul lui Titus Popovici, Zodia fecioarei de Manole Marcus, după un scenariu de Mihnea Gheorghiu, Diminețile unui băiat cuminte de Andrei Blaier – scenarist Constantin Stoiciu, Ultima noapte a copilăriei de Savel Stiopul, cu un scenariu scris de D. Carabăț, Această fată fermecătoare de Lucian Bratu, după scenariul lui Radu Cosașu.

●

FILMUL SUBTERANUL se turnează în prezent pe baza unui scenariu aparținînd lui Ioan Grigorescu, în regia lui Virgil Calotescu. Subiectul filmului este inspirat din actualitate, redînd un crîmpei din viața petroliștilor. Filmările au început cu actrița Viorica Farkaș, cunoscută spectatorilor din filmul Cartierul veseliei și cu Iurie Darie, deținători ai rolurilor principale.

●

CONSTANTIN IONESCU-TONCIU face să sporească numărul operatorilor documentariști solicitați să lucreze la studioul „București". Semnînd imaginea filmului Subteranul, el urmează calea colegilor săi Gheorghe Herschdörfer (Poveste sentimentală) și Sergiu Huzum (Duminică la ora 6).

●

UN NOU SCURT METRAJ, semnat de regizorul Mircea Iva, cu scenariul lui Pop Simion, și-a ales eroii dintre minerii băimăreni. Titlul său — Șopîrla. Din distribuție remarcăm pe George Calboreanu, Ilarion Ciobanu și Dorin Dron — ultimul deținînd rolul principal. Imaginea aparține operatorului Nicu Stan, care a semnat în ultimul timp pe genericele filmelor Răscoala și Vremea zăpezilor.

TELECRONICA

CONTRADICŢII
Actualitate şi inactualitate

**— În focul bătăliei, în zăngănit de spadă
Voi face o baladă!**

(Cyrano)

— Ei! Uite și dom'Nae. Salutare onorabile!

(Cetățeanul turmentat)

Sînt rubrici, emisiuni care promit mult și dau puțin sau altceva decît ce-a fost făgăduit, nu e totdeauna onorat titlul, impresia fiind că s-a umplut spațiul, deoarece era rezervat oricum în program și că nu s-a făcut un triaj sever pentru a se reține materialul, calitativ cel mai bogat.

Ce se așteaptă de la „actualitatea cinematografică"? O informare multilaterală, diversă asupra producției naționale și din alte țări, un comentariu privind mișcarea ideilor, cronica săptămînii, relevarea progreselor tehnice în lume, prezența filmului românesc pe ecranele străine și multe altele. E un domeniu atît de vast și divers încît îmi închipui că redactorii, inimoși și documentați, sînt pur și simplu chinuiți de problema alegerii, nu știu la ce să se oprească în primul rînd. Dar „Actualitatea" aceea din septembrie, în care cineva a povestit cinci premiere, arătîndu-ne trei fotografii și două fragmente de film, nu părea a ține de televiziune ci de reclama, îndrituită și ea, a întreprinderii cinematografice bucureștene.

De îndată ce renunță la criteriul critic (chiar și în sensul elementar al selectivității) emisiunea devine **inactuală** din punctul de vedere al televiziunii; căci așteptăm aici măcar un ghid orientativ, nuanțat, de specialitate și ni se oferă o listă completă, de culoare roz, valabilă într-un alt regn, cum ar fi, de pildă, o stație de radioficare.

Un schimb de experiență cu redacția care a întocmit primul „Gong" al noului an teatral ar fi fost salutar; aici am avut prilejul să-i ascultăm pe unii din cei mai autorizați conducători de instituții expunîndu-și programul, să vedem scene din viitoarele premiere, într-o ambianță de interes real pentru elementele proeminente ale momentului teatral. Alegerea a fost inspirată și actualitatea indiscutabilă.

CÎTEVA ÎNTREBĂRI NEENCICLOPEDICE

„Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia/Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina/Și din păcate chiar teologia..."

(Faust)

„Nu cantitatea de cunoștințe cultivă spiritul".

(Heraclit)

Foarte onorabila inițiativă numită „Teleenciclopedia", desfătînd spiritul și instruindu-l, e călăuzită constant de bune intenții și atestă preocupări culte, — poate cam aglomerate uneori și într-o factură explicativă apăsătoare, cîteodată. Foarte probabil că filmele inseriate în rubrică (majoritatea străine) nu au fost concepute într-un asemenea scop, dar posibilitățile de selecție sînt și aici vaste și ca atare alegerea poate fi prezidată de un criteriu mai riguros. Interesant să cunoști biografia lui Roentgen sau „pianul viitorului", ori străvechea urbe iberică Toledo, chiar și modalitățile în care Bombixul secretă lent firul de mătase pe o frunză de dud; dar sînt și teme care, nefiind tratate în perspectiva popularizării, rămîn aride; de pildă, unele preocupări etnografice, prin natura lor specioasă, lipsite de atractivitate.

E și discutabil dacă mai la fiecare ediție a teleenciclopediei e nevoie de cîte unul din acele filme pisloase de descrierea populațiilor primitive, înfățișînd azi papuași și mîine daiaci în condiții atît de asemănătoare încît li se pot schimba denumirile fără pierderi sensibile pentru aparatul nostru memorial.

Nu s-ar putea scurta uneori documentarele prea lungi — relevîndu-ni-se doar un moment, un aspect, o trăsătură?

Nu s-ar putea găsi și alte forme de prezentare — în afara filmelor, care dau, totuși, prin repetare, o alură cam monotonă rubricii?

Poate că ar trebui acordată mai multă încredere **imaginii** și lăsat în subsidiar **cuvîntul.** Televiziunea, ca mijloc nou de transmitere a cunoștințelor, se cuvine să valorifice cu mai ardent zel virtuțile imaginii. Aglomerarea de fraze însumează, adeseori, încîntătoare peisaje și chipuri omenești, dar ceea ce cred că rămîne în amintire e tot imaginea și nu ronro-ul verbal continuu de deasupra-i.

În această privință am ajuns la concluzia că torențialul comentariu al filmelor de televiziune e o fatalitate — deoarece cu toate protestele spectatorilor și ale presei, maladia verbioasă se dovedește incurabilă. Într-un reușit film despre Baia Mare, compus cu pricepere, îmbinînd imagini ale orașului cu declarații ale edililor, studiind fin contrastele și reliefînd plenar noul — comentatorul a vorbit **absolut** tot timpul trăgîndu-și sufletul, povestind „legenda cărămizilor". „Pe care nu și-o amintește nimeni fiindcă ea nici nu există", comparînd toate elementele din natură cu aurul din subsolul regiunii, consumînd într-o precipitare galopantă istorie, geografie, geofizică, botanică și critică de artă, aruncîndu-se asupra fiecărei fotograme cu un nesaț retoric nemaipomenit de care n-a scăpat nici blajina apă a Săsarului, descrisă numai decît cum curge, de ce, de cînd și recalificată, după ce timp de secole a prefirat nisipuri aurifere, în spălătoreasă a... amintirilor!

Ar putea fi dat ca exemplu contrar unul din acele simpatice filmulețe făcute de Marin Traian pentru „magazinul duminical", în care textul spiritual e strict funcțional, gîndit o dată cu imaginea și racordat mereu țelului satiric, ochiul fiind, totuși, cel dintîi solicitat; chiar și veselul protagonist (Horia Șerbănescu) — deși încă nu pe deplin justificat dramaturgic — se pronunță prin viu grai cît mai parcimonios cu putință.

VORBIREA ŞI TĂCEREA

Tezaurul cel mai de preț al oamenilor este vorbirea chibzuită.

(Hesiod)

... Aș vrea totuși să știu ce gusturi aveți...

(Mirandolina)

Evident, nici tăcerea prelungită nu e firească. Imaginile mute ajung să arcuiască prea multe semne de întrebare. Rămînem nemulțumiți dacă la „Parada vedetelor" defilează soliști plăcuți la înfățișare și dulci la glas despre care nu știm nimic în afară de nume; nici din ce țară cîntă, nici în ce limbă se rostesc, nici cine sînt ori au fost. Cîntecul, oricît de elocvent ar fi, nu spune mai mult decît ceea ce zic cuvintele lui iar dacă și acestea sînt neînțelese atunci chiar nu mai spune nimic.

O expunere competentă a directorului vestitului Muzeu al satului se adresa, într-o seară ploioasă, unui reporter tînăr care, paralizat de vorbitor, îl fixa fără glas luîndu-i din mînă veștmintele arătate, de parcă ar fi smuls rufe de pe-o frînghie. La o asemenea împrejurare, omul mai pune o întrebare, mai face o remarcă, schițează un dialog, oricît — altminteri prezența sa, redusă la forfotirea cu microfonul prin cadru, e neavenită.

Sînt și alte întîlniri, colocvii, dezbateri la care parte din cei aflați în cadru fac îndelungată figurație silențioasă.

Și vorbirea și tăcerea au a fi considerate pe micul ecran funcțional. Probabil însă că tinerețea și aluviunile continui din alte domenii spirituale fac televiziunea să nutrească încă, deocamdată, un fetișism secret al cuvîntului — chiar și atunci cînd vorba absentează total (căci excesul într-o parte e geamăn cu abuzul din partea contrară).

Valentin SILVESTRU

CULTURA SĂLII DE CINEMA

LUCRURI VECHI DESPRE AFIŞE NOI

Cel mai adesea modest și aproape totdeauna anonim, afișul românesc de film îți reține arareori privirile. Mai dificil lucru este să înțelegi rațiunea după care a fost compus, organizat, desenat cutare sau cutare afiș. Este o taină a graficienilor. Foarte rar este vorba despre o legătură între aspectul grafic și filmul căruia i se face publicitate, genul sau subiectul lui.

Spre exemplu, se știe (vag), că acțiunea **Răscoalei** se petrece primăvara, sau poate toamna, că este vorba de țărani, de oprimare, în ultimă instanță de... răscoală. Drept care afișul a fost fabricat rapid în tonuri negricioase (în intenție — se pare — noroioase), s-au decupat două din figurile interpreților principali care au fost apoi lipite una lîngă alta, în clasica postură a îndrăgostiților, iar restul hîrtiei a fost umplut cu siluete neclare, cu cușme sau broboade. Ecce **Răscoala!**

Acesta se poate considera însă un caz fericit, căci iată afișul la **Cele două orfeline.** Aici, probabil că autorul nu a mai avut la dispoziție „documentația" de la **Răscoala.** Drept care afișul anunță cu inocență titlul filmului, realizatorii lăsînd în rest foaia imaculată... În fond, un afiș inatacabil!

La **De-aș fi... Harap Alb** situația se schimbă; autorul a văzut, indiscutabil, filmul. Căci a trasat conturul unui castel „ca în filme", l-a colorat puțin și apoi... l-a împănat cu fotografiile a 9 din interpreții filmului (toate acestea pe o suprafață de nici un metru pătrat). Prin forța lucrurilor și a „inspirației", Emil Botta a nimerit într-un turn, închis ca într-o colivie, Fory Etterle într-un crenel, de unde surîde binevoitor cuplului Florin Piersic-Irina Petrescu, care domină, într-o atitudine tandră, afișul. Undeva, pierduți printre literele ce formează numele machiorului sau costumierului, Eugenia Popovici și cei 3 copii.

Într-un fel, se poate spune și despre **De-aș fi... Harap Alb** că a fost un film privilegiat. Măcar există în afiș un dram de desen, o contingență a acestuia cu filmul. Căci de regulă se apelează la soluții mult mai simple. În afișul la **Procesul de la Nürnberg,** întregul fond este format de o scenă din film, peste care s-a dat o tentă gălbejoară, iar în două din colțurile lui stau — chipurile opunîndu-se — doi dintre interpreți: Spencer Tracy și Burt Lancaster. În schimb, afișul are o „poantă", litera E din **Procesul** este altfel decît toate celelalte, înflorată, opulentă, favorizată ca un copil preferat printre derbedei. Nu m-aș mira să aud că, bizuindu-se pe acest E, autorul necunoscut susține că afișul are personalitate!

Pata de culoare roșie (ca în afișul la **Sedusă și abandonată**) se pare că este fondul „en vogue" pentru cei care fac afișele de film. O microstatistică: din 36 de afișe pe care le-am avut în față, 23 își etalau petele stridente de vopsea roșie drept fond. A vorbi de originalitate, în aceste condiții, este de prisos. Și dacă am putut „povesti" cel puțin afișele de mai sus, a fost pentru că, comicul și stîngăcia lor grafică erau, într-adevăr, memorabile. Dar marea masă a afișelor este de o monotonie și de o consecvență în această monotonie cu totul derutantă.

Exemple de acest gen se pot da cu duiumul, dar la ce bun? Tot nu le ține nimeni minte (cred că aceeași socoteală și-au făcut-o și autorii lor). Totuși, pentru spiritele neîncrezătoare, cîteva titluri dintr-o singură listă: **Micul pescar, Nuntă cu peripeții, Coliba unchiului Tom, Spre culmi.**

Lipsa de fantezie nu se rezumă la elementele strict grafice ale afișului, ci ea devine un calapod standard cînd este vorba de text. Aceeași literă (E-ul din **Procesul de la Nürnberg** era o excepție), nici un cuvînt mai mult decît titlul filmului și o parte din genericul lui. Fie că filmul e de Fellini sau de X, fie că este de Gopo sau de Y, numele regizorului este întotdeauna pierdut într-un hățiș de scenariști, operatori și interpreți. Doar aceștia din urmă beneficiază din cînd în cînd, numai atunci cînd este vorba de vedete „populare" (Elvis Presley — da, Monica Vitti — doamne ferește!), de o literă cu doi milimetri mai mare.

Că se poate face și altfel, nu este nevoie să o demonstrez eu. O dovedesc chiar unele din afișe — căci există și aici, din fericire! excepții. Sînt afișele la **Angelica, marchiza îngerilor, Cîinele din Baskerville, Parcarea interzisă, Fața pierdută** și **Vizita.** Aerate, utilizînd în primul rînd elemente de grafică și mai puțin fotografiile de film (mai precis, numai acele fotografii foarte semnificative pentru ambianța filmului), în culori vii și armonizate, aceste afișe rețin imediat atenția, detașîndu-se din cenușiul și inexpresivul panourilor publicitare. Aceste afișe au un **stil,** adecvat filmului pe care-l ilustrează, sugerînd — prin desen și culoare — genul lui.

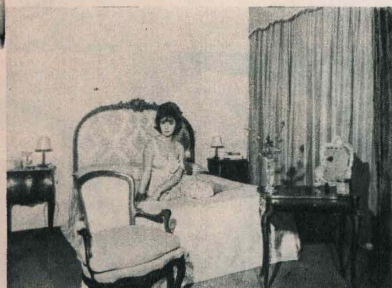
Și acestea sînt încă foarte mici (în comparație cu afișele de teatru sau concerte), cu un text prea mărunt cules (ori trecătorul nu are întotdeauna timp să se oprească lîngă ele și să-și pună ochelarii pentru a le citi). Dar, față de celelalte, pe lîngă care treci nepăsător, fără să le observi, acestea au o importantă calitate: te anunță că a mai apărut un film în oraș și te îndeamnă să-l vezi.

Adrian ŢIROIU

SECVENȚE



Actriței londoneze Natașa Pyne (în fotografie) i s-a oferit unul din cele mai atrăgătoare roluri ale stagiunii cinematografice actuale: Bianca, sora Caterinei din noua transpunere pe ecran a comediei lui Shakespeare Femeia îndărătnică. Cuplul Caterina — Petrucchio va fi interpretat de Elizabeth Taylor și Richard Burton. Regia este semnată de Franco Zeffirelli.



Actrița Sylva Koscina în filmul Careu de dame pentru Layton ce se petrece în Spania în mediul toreadorilor și al luptelor cu tauri. Partener, actorul francez Roger Hanin (Rocco și frații săi, Miracolul lupilor).



Regizorul italian Alberto Lattuada, care se poate socoti pe drept cuvînt «descoperitorul» unor actrițe de real talent ca de pildă Jacqueline Sassard sau Catherine Spaak, încearcă din nou să impună atenției o debutantă. Dar de data asta nu este de loc vorba de o necunoscută, numele prințesei Ira de Furstenberg făcînd obiectul cronicilor mondene de mulți ani și din diferite pricini. După Soraya, fosta împărăteasă a Iranului, un nou vlăstar aristocrat caută celebritatea — din lipsă de alte debușeuri — pe tărîmul celei de a 7-a arte. Filmul în care va apare Ira de Furstenberg se intitulează Matchless și este produs de Dino de Laurentiis. Lattuada și-a ales ca loc al acțiunii Roma, iar ca partener al Irei pe actorul american Patrick O'Neal (în fotografie).



Filmul ungar Zile înghețate, al regizorului András Kovács, a obținut la Festivalul de la Karlovy Vary unul din cele trei premii principale și Premiul Federației internaționale a presei cinematografice. În reconstituirea plină de duritate și ascuțime a unui moment din tragedia războiului, și-au dat concursul cîțiva actori binecunoscuți ai teatrului și filmului ungar, dintre care remarcăm în cadrul de mai sus pe Zoltán Latinovits, Margit Bara, Eva Vas, Mari Szemes.



Senta Berger (în fotografie) joacă alături de George Segal, Sir Alec Guinness și Max von Sydow în noul film britanic Mărturia ucigașului. Realizat de regizorul Michael Anderson filmul aduce în prim plan chipul unui agent secret care luptă, folosind mijloace extreme, pentru lichidarea unui periculos grup neo-nazist.



Luna de nylon este de fapt și, mai modern zis, luna de miere pe care doi tineri cehoslovaci, eroii filmului lui Eduard Grecner, încearcă s-o petreacă departe de tumultul metropolei lor de baștină. Numai că, în liniștea montană, ea, pe nume Vanda, se simte depeizată, tînjește după zgomot și după ritmurile Yé-Yé. Idila se transformă în criză, cuplul se destramă. Iar Vanda va rămîne pentru Andrzej un vis, o dorință nesatisfăcută. Din mărturisirile regizorului desprindem ideea că în condițiile unei vieți moderne, prea mecanizate, prea zgomotoase, prea rapide, omul se alienează, caută — de multe ori în van — să-și regăsească armonia necesară trăirii lui lăuntrice. Idee ce nu ne este de loc străină grație filmelor lui Antonioni. În imagine, actorii Frantisek Velecky și Helena Smihulova.



Producătorul Alfredo Bini (care ne-a vizitat nu de mult cu scopul de a stabili un acord de coproducție) și soția sa, cunoscuta actriță Rosanna Schiaffino. Bini subvenționează sub auspiciile casei Arco Film noul film al tînărului regizor Damiano Damiani La strega in amore (Vrăjitoarea dragostei) în care Rosanna Schiaffino interpretează rolul titular. Un film ciudat ce se desfășoară într-o atmosferă încărcată de mister, în care suspensul se află exploatat fără zgircenie.



Un nou film din seria de aventuri, O.S.S. 117. Titlul: Cu toată inima la Tokio pentru O.S.S. 117. Regizor: Michel Boisrond. Interpreți: Marina Vlady și Frédérick Stafford. «Am vrut, realizînd acest film, spune Boisrond, să fac comedie pe o temă polițistă într-un cadru neobișnuit și paradisiac. Faimosul O.S.S. 117, personajul imaginat de Jean Bruce posedă, de fapt, un umor simpatic, de loc crud sau cinic. Practic, el este foarte vulnerabil, expus tuturor primejdiilor și mai ales farmecului feminin. Cu alte cuvinte un om ca toți oamenii, un erou fără nimb».

Paul CĂLINESCU

Puțini sînt regizorii noștri care au trei decenii de activitate cinematografică. Paul Călinescu este unul dintre ei. Cei treizeci de ani scurși de la debutul său cinematografic conțin jaloanele unui drum laborios, evidențiind entuziasmul epocii de pionierat, în cazul primelor lucrări și, mai apoi, pasiunea statornică pentru cea de a șaptea artă. Paul Călinescu este un muncitor dăruit profesiunii cu întreaga sa forță, încă din anii '30, cînd a debutat cu o ideie polemică, **București, orașul contrastelor** (să nu uităm totuși nici cele cîteva pelicule de format îngust realizate anterior, printre care **Expoziția industrială, Studenții de la Educație fizică, Bucureștiul).** Regizorul face parte atît din generația «deschizătorilor de drum», cît și din generația actualilor susținători ai cinematografiei naționale. Deși nu sîntem partizanii jocurilor de cuvinte, am spune că **Desfășurarea** sa (realizată în 1954, după cunoscuta nuvelă a lui Marin Preda) constituie unul din momentele importante ale desfășurării cinematografiei naționale, anteriorul **Răsună valea** reprezentînd primul lung metraj de ficțiune turnat la noi în anii Republicii.

Dar «desfășurarea» lui Paul Călinescu a început mai de vreme decît se consideră îndeobște. Ar trebui să renunțăm la automatismele cronicărești, în virtutea cărora, ori de cîte ori e vorba de creația regizorului, se înșiruie doar titlurile: **Răsună valea, Desfășurarea, Pe răspunderea mea, Porto Franco, Titanic Vals.** Poate că nu întreaga activitate anterioară de documentarist a regizorului — și ar fi, numărate atent, peste 100 de filme, încă de pe vremea aparatelor portabile de luat vederi de tip Debrie, confecționate din lemn — poate că nu întreaga sa activitate de documentarist, deci, constituie o contribuție elocventă la dezvoltarea cinematografului. Dar cîteva documentare ne atrag în mod deosebit atenția. Dintre ele se evidențiază unul, premiat la Veneția (la exigentul festival venețian, unde filmul românesc a putut mai greu să se afirme în anii care-au urmat!) și intitulat **Țara Moților.**

Să ne oprim deci la perioada de documentarist a regizorului, și la acest **Țara Moților** peste care filmografiile sar prea ușor, amintindu-l doar în treacăt. Vom înțelege bine de ce la vremea premierei presa l-a consemnat doar într-o notiță obscură, «așa, ca la Mica Publicitate» — după cum mărturisește regizorul, și vom mai înțelege ceva, mai revelator chiar: rolul important pe care experiența filmului documentar l-a avut în formarea cineastului. Propunîndu-și să înfățișeze pe ecran oamenii vrednici, gravi, «poate cam triști» (cum nuanțează comentariul semnat de Mihail Sadoveanu), coborîtorii din daci ce populează ținuturile Țării Moților, regizorul Paul Călinescu a știut să relieveze valoarea socială a documentului uman. Preponderent reprezentative sînt secvențele care ne introduc în «cetatea» aurarilor, la Roșia, aparatul de filmat devenind martorul fidel al istovitoarei munci a minerilor, plină de riscuri, desfășurată cu unelte primitive și sub vitrege auspicii. Alte cadre, fie că înfățișează frumusețea majestuoasă a coloanelor de bazalt, ca niște tuburi de orgă, de la Detunata, sau peisajele frigului veșnic din ghețarul de la Scărișoara, fie că surprind sărbătoarea veche de mai bine de o mie de ani a «tîrgului de fete» de pe muntele Găina sau un simplu peisaj cu margarete — reușesc să surprindă plastic specificul locurilor, să recompună cinematografic o atmosferă. Paul Călinescu descoperise de atunci (și au trecut aproape treizeci de ani!) ceea ce unii regizori documentariști au descoperit doar recent, iar alții încă n-au descoperit: virtuțile benzii sonore autentice. Este de-a dreptul impresionantă secvența în care bătrînii din Vidra își deapănă amintirile despre Avram Iancu și discută despre revoluție. Este un document rar. Filmul lui Paul Călinescu are meritul de a-l conține și de a-l transmite peste ani. **Țara Moților** nu e lipsită de concesiile aproape inerente făcute așa-numitului «spirit turistic», dar precumpănitoare rămîne orientarea sa realistă care era firesc să irite oficialitățile vremii (ceea ce s-a și întîmplat, de altfel).



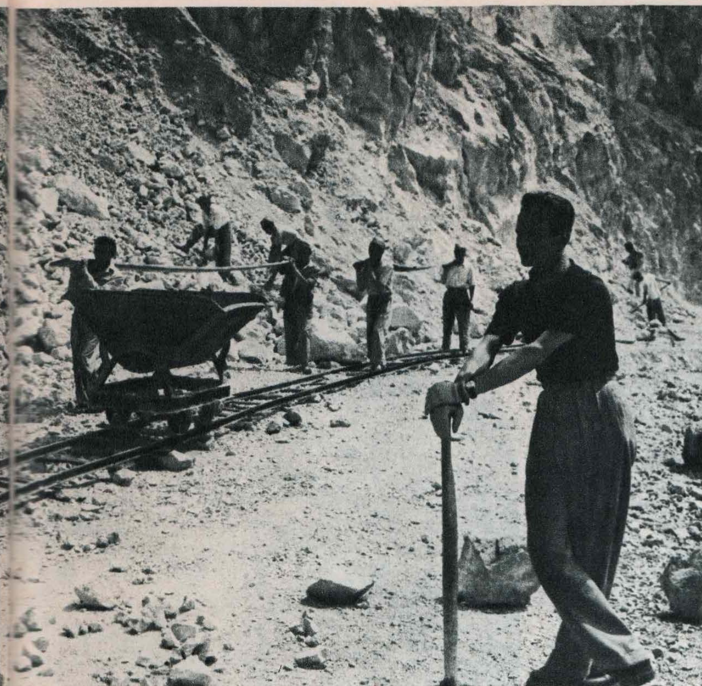
Însuflețirea și tinerețea brigadierilor s-a dovedit contagioasă, cucerindu-i pe Radu Beligan, Eugenia Popovici și Marcel Anghelescu.

Insistăm asupra acestei verigi din șirul realizărilor cinematografice ale regizorului Paul Călinescu, cu sentimentul cert că ne aflăm în fața filonului cel mai important al creației sale, mai puțin cunoscut și mai puțin discutat.

Primele sale filme de ficțiune, **Răsună valea** și **Desfășurarea,** aveau să se înscrie ca momente notabile în istoria tinerei noastre cinematografii, tocmai pentru că reușeau să transmită și ele fiorul vieții, într-o desfășurare dinamică, ritmată pe evenimentele anilor respectivi. În ciuda unei povestiri naive, de un didacticism naiv și cu transformări etice naive (cum este cazul brigadierului din **Răsună valea),** incursiunea cinematografică a regizorului în universul de viață și de preocupări al primului șantier din România pornită pe drumul socialismului păstrează și transmite ceva din entuziasmul constructorilor pionieri ai liniei ferate Bumbești-Livezeni. Azi, revăzînd filmul, participăm la el cu emoția și cu respectul pe care îl impune orice deschizător de drum. O poezie tonică răzbate de la un capăt la celălalt al peliculei, materializată și în însuflețitorul cîntec de brigadieri pe care ne surprindem cîteodată fredonîndu-l.

Cu **Desfășurarea,** axată pe un scenariu mai robust, calitățile acestea datorate inspirației directe din realitate se fructifică și mai evident. Astfel se face că filmul rămîne, deși au trecut 12 ani de la elaborarea lui, poate cea

Primul film de pe șantierul noii noastre cinematografii a fost un film de șantier: Răsună valea.



mai reprezentativă creație a cineaștilor noștri inspirată din lumea satului. Momentul surprins, acela al începutului cooperativizării, cu ciocniri de clasă dure și violente, cu revelatoare evoluții morale, are pe ecran autenticitate tipologică și faptică. Destinul și «desfășurarea» lui Ilie Barbu, țăranul sărac și umilit de odinioară care ajunge la dobîndirea demnității umane și la limpezirea idealurilor sale de viață, sînt relatate cinematografic printr-o observație realistă a complexității împrejurărilor și psihologiei personajului. Din nuvela lui Marin Preda, din realitățile anilor '50, Paul Călinescu (coautor, împreună cu scriitorul, al scenariului) a surprins esențialul, linia de forță a evoluției personajului central. Dar nu s-a mulțumit cu atît; el a reconstituit cinematografic cu multă veridicitate ambianța mediului rural: de la interiorul casei lui Ilie Barbu pînă la transmiterea fidelă a atmosferei uliței. Experiența documentaristului devine evidentă și binefăcătoare, extinzîndu-se și asupra tipologiei. Regizorului Paul Călinescu i se datorează alegerea lui Colea Răutu pentru rolul lui Ilie Barbu, prima creație din suita de personaje înfățișate de acest actor pe ecran. Regizorul Paul Călinescu este de asemenea acela care a lansat pe Ștefan Ciobotărașu, într-un gen de roluri cinematografice (președintele Sfatului popular, Prunoiu) în care actorul urma să facă multe alte compoziții interesante. Tot Paul Călinescu a descoperit personajul caracteristic al actriței Grațiela Albini, în rolul de țărancă.

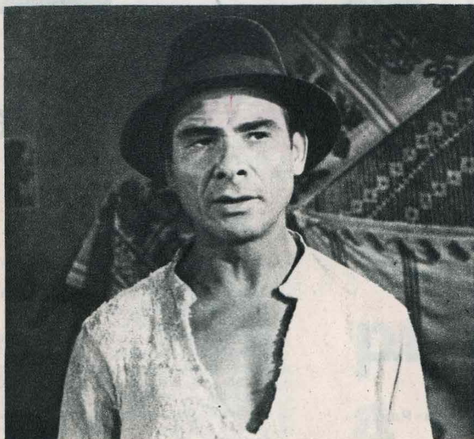
Preocupat cu consecvență, în primele filme, de autenticitatea reflectării vieții pe ecran, Paul Călinescu a urmărit adesea să introducă în creația sa, inițial cu efect pozitiv, «pete de culoare», care să stimuleze nu numai mersul acțiunii, dar și receptivitatea spectatorilor. Prezența în **Răsună valea** a personajului interpretat de Radu Beligan este reprezentativă în acest sens: cu umor, actorul a dimensionat personajul fiului de bancher ajuns pe șantier dincolo de scara textului și efectul a fost cel scontat. Cînd Paul Călinescu desenează apăsat, din cîteva linii, portretele celor doi frați Ciobanu din **Desfășurarea** (surprinși mereu împreună, îmbrăcați identic și acționînd simetric, într-un vizibil contrast cu oamenii din jur), el reușește să ne transmită senzația că avem de-a face cu două tipuri ciudate și evoluția acțiunii confirmă: ei sînt «nehotărîții», nu se aseamănă cu ceilalți eroi ai filmului, nici cu cei mulți porniți pe drumul bunăstării, nici cu cei puțini care încearcă să zădărnicească efortul celorlalți. O «pată de culoare» este și prezența lui Vasile Tomazian în rolul curierului de la Sfatul popular, aflat în continuă agitație, învîrtindu-se mereu în jurul propriului ax. De aici încep, însă, exagerările; efectul «petelor de culoare» devine negativ, nedorit: monologul tip Tomazian, în **Desfășurarea.** Mai ales în cadrul dominant autentic al acestui film, tentația estradei, tentația interpretului de estradă, era firesc să distoneze.

Această apropiere de scenă (indiferent de gen) începe să domine în continuare creația lui Paul Călinescu pe care, și cronologic, o putem împărți în două: lucrările de pînă la **Desfășurarea** inclusiv, care stau sub semnul unei inspirații vii, în care experiența documentaristului se fructifică; apoi după un «film de trecere», **Pe răspunderea mea** (în care autorul tatonează un gen nou — comedia — în care în general tatonează, nu fără rezultate meritorii) Paul Călinescu ajunge (cu **Porto Franco** și **Titanic Vals**) în sfera livrescului.

«Europolis» de Jean Bart care a inspirat **Porto Franco**, apoi «Titanic Vals» de Tudor Mușatescu, erau neîndoios opere apte pentru ecran și aproape că se impuneau să fie ecranizate. Dar **Porto Franco** a sacrificat savoarea mișcărilor psihologice și atmosfera portului, cu viața aceea ciudată și plină de surprize din romanul originar, în favoarea unei scheme de conflict, aproape desprinsă de context, prin simplificare și reducere la numitorul comun al unei acțiuni spectaculoase. (Deci nu prin reducere la esență!). Cu filmul **Titanic Vals,** regizorul n-a reușit să depășească limitele spectacolului teatral. Să ne reamintim, în această ordine de idei, de cîteva considerații ale lui G. Călinescu: «Eroarea celor mai mulți este a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă». Aceste criterii, ale scenei, au funcționat preponderent în munca de realizare a filmului și astfel, cu toate numele prestigioase din distribuție, **Titanic Vals** a rămas teatru filmat, cu prea multe trimiteri spre vodevil.

Am parcurs momentele importante ale activității regizorale a lui Paul Călinescu, cu certitudinea că ne aflăm în fața unui drum de creație deschis, pentru că pasiunea cinematografului s-a dovedit deosebit de statornică la regizorul cu trei decenii cinematografice «în spate» și de la care așteptăm în continuare să-și valorifice experiențele multiple și interesante.

Călin CĂLIMAN



Prime creații din suite de roluri de succes: Colea Răutu și Ștefan Ciobotărașu în Desfășurarea.





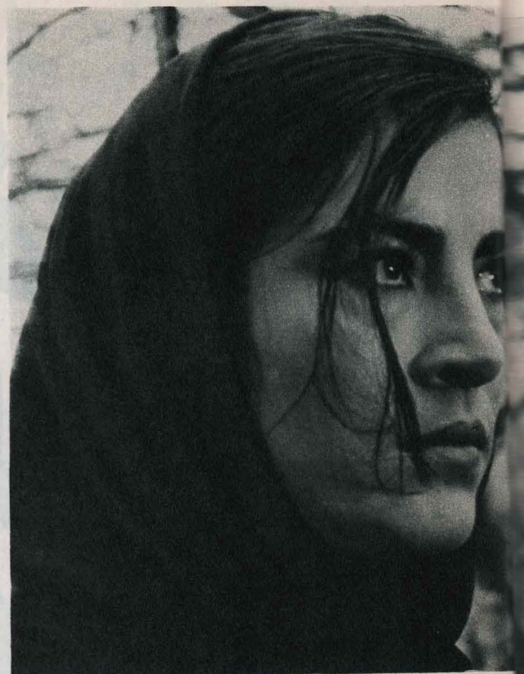
În Porto Franco, **Ștefan Ciobotărașu, Nucu Păunescu, Niki Atanasiu, Nicolae Motoc, Fory Etterle compun o galerie de tipuri de epocă.**



Zorba clădește pentru oameni, dar clădește pe nisipul care poate susține legenda, nu istoria.



Maturizată de castitatea impusă de singurătatea sufletească, văduva presimte lapidarea (Irina Papas).



cinema

UN FILM PE LUNĂ

ZORBA - Permanența mitologiei

ZORBA, GRECUL

— o producție a studiourilor 20-th Century Fox.

REGIA: **Michael Cacoyannis.**
SCENARIUL: **Michael Cacoyannis după romanul lui Nikos Kazantsakis.**
IMAGINEA: **Walter Lassally.**
MUZICA: **Mikis Theodorakis.**
INTERPREȚI: **Anthony Quinn, Alan Bates, Irina Papas, Lila Kedrova, George Foundas.**
Film distins cu:
— **Oscarul 1964 pentru imagine și scenografie.**
— **Oscarul 1964 artistei Lila Kedrova pentru cea mai bună interpretare feminină în rol secundar.**



Fostei actrițe de varieteu, îmbătrînită și decăzută (în excelenta interpretare a Liliei Kedrova) Zorba îi oferă, înaintea sfîrșitului tragic, iluzia cununiei mult visate.

Ne jucăm cu mitologiile. Ni le trecem din mînă-n mînă, le descoasem, le abandonăm, le refacem, le uităm, le hărtănim de-atita răsfoit în căutare de pretexte, le regîndim, le cercetăm, le ardem, le adorăm, le plîngem, le negăm. Ni se par ale tuturor — bun comun universal — moștenire de la bătrînii spuberați, de care nici nu suntem siguri că au existat. Ne-nchipuim că sunt pre-istorii de ficțiune sau imaginații tulburi de primitivi arhaici ori aventuri inventate în ceasuri de uitare de sine în compania metaforei și a amforei. Știm că sunt un joc secund al realității și studiem istoria care și-a pierdut documentele, o studiem în ipostazele fabuloase ale fanteziei. Oricum, incorporăm mitologia științei și o supunem analizei și studiului serios. Știm că mitologia este știința despre mituri — exactă ca orice știință și în măsura relativă în care științele sunt exacte — dar nu bănuim, sau refuzăm leneș să presupunem, că e o stare de spirit, o fenomenologie a inefabilului. E mai comod să ignorăm că purtăm mitologia în noi, că în noi dorm vise și mituri, care sunt numai ale noastre. Ne temem să descoperim că fiecare dintre noi este o mitologie care respiră, un sarcofag de mituri conservate, pe care le-ntreținem în secret și din care alimentăm poezia. Această vie pădure-n mișcare de amintiri ale unor întîmplări pe care nu le-am trăit foșnește în toate visele și în toate reveriile noastre. Omul care nu mai poate visa e un sarcofag gol și tragic în care miturile au putrezit.

Mitul e un act de credință al individului adorîndu-și ipostaza divină virtuală. Credința omului în eternitatea omului e o stare de grație, o omenie.

Obișnuiți să considerăm mitologiile o manifestare a unui trecut revolut și cartat, așadar invarianțe defuncte, incompatibile cu epoca modernă în care suntem creatorii mitologiei atomului și a tehnicii exacerbate, ne pierdem cumpătul și ni se răstoarnă scara valorilor cînd descoperim că suntem contemporani cu Elada sau cu samuraii. Mitologia Vestului sălbatic, pe care o recunoaștem în curs de elaborare se justifică — ne consolăm noi — pentru că e de dată relativ recentă. James Bond, «Gorila», San Antonio, Lemmy Caution adună cadavre și aventuri pentru arheologia mitologică a secolului XX, studiabilă și fișabilă în secolul următor. In regulă. Fiecare timp cu mitologia lui. E corect, liniștitor și tiparele de mult studiate, previzibile ca eclipsele, nu sunt busculate de nimic.

Neliniștitor ni se pare un om ale cărui acuități zgîndăresc jarul pe care-l credeam ars, un creator care afirmă permanența unei mitologii pe care o înregistrasem la clasici, adică la raftul morților iluștri și cumințiți de dicționar. Zei absurzi și inventați de poeți amețiți de sentimente și de vin nu mai descind de mult în nopțile pămîntenilor picotind de poezie și de astre rotitoare. Gineceele au fost ferecate de timp și ruinate de istoria vie, impetuoasă, nepăsătoare, reală. Nu mai există fecioare însingurate, destinate sacrificiului și templelor. Elada e un fost teritoriu de calcar și de tragic poetic

decedat o dată cu zeii, într-o geografie de coordonate metaforice. Marmora de Pentelic s-a consumat sub dalta lui Praxiteles, toată, albastrul egeu din ochii statuilor pictate s-a diluat de ploaie **și s-a scurs cu legenda în cer. Os de** zeu și os de bazileu nu mai există nici sub lespezi tumulare. A rămas Grecia cu urme de pași pe dale, cu țărani săraci și cu vechea reputație a locurilor de pelerinaj cultural. Așa credeam. Cacoyannis mi-a arătat că mitologia se refuză cui nu mai are răbdarea patetismului și a poeziei, că de fapt Grecia e numai un nume destinat rostirii cotidiene, pentru că nu toate buzele sunt demne să invoce numele secret și sacru pe care zeii l-au dat albului și albastrului: Elada.

DESTINUL LUI HERACLE

Cacoyannis a restaurat culoarea de pe statui și-am simțit că Grecia doare cum durea Elada. Mi-a arătat că Parthenonul s-a ruinat arheologic numai pentru fotografii de suveniruri. Că zeii n-au contenit să-și doarmă nopțile de dragoste pe unde și-au semănat descendența și că pe solul arid, refuzat roadelor pămîntului, rezistă ca măslinii legenda și eroii. Ultimul în dată și în alfabetul dicționarului fabulos e Zorba, Zorba grecul, Zorba elinul. Dovada permanenței mitologiei de calcar și de amfore, de nevoie și de construcție. Heracle își împlinește destinul ducîndu-și pînă la capăt muncile, animat de o nesfîrșită iubire de oameni. Zorba, mînat de aceeași bunătate, la fel de săritor, eșuează. Heracle pe dos, Zorba e sigilat de tragic precum orice erou de mit. Heracle defrișează și curăță, îndepărtează din calea oamenilor obstacolele, îi eliberează de panici și de catastrofe, și moare trădat de o iubire pămîntească. Moare spectacular, apoteoza lui e pilduitoare și irepetabil dezastrul. Heracle e singur și moare ars de adevăr. Zorba e un constructor, el vrea să edifice pentru oameni, dar edifică pe nisip, care poate susține legenda, dar nu istoria. Zorba nu moare, pentru că numai trădarea oamenilor e aducătoare de moarte. Zorba rămîne în viață, refuzat de elemente, refuzînd să se lase învins de ele, dispus să-și reia încăpățînat destinul de constructor.

DESTINUL LUI ZORBA

Mitul lui Zorba rămîne deschis. Sacrificat de oameni, Heracle abandonează focului pielea omenească a suferinței și se refugiază în Olimpul unui ciclu închis. Învins de elemente, Zorba renunță la refugiul legendar, se leapădă de compensația divină și rămîne printre muritori, muritor ca și ei, supus înfrîngerilor omenești, dar beneficiind de un bun omenesc, unic și ignorat de zei: rîsul. Zorba rîde cînd calcă-n picioare dansînd nisipul care l-a negat. Potențialul tragic al destinului lui Zorba este incomparabil mai mare decît cel al destinului lui Heracle. Și mai convingător: pentru că Heracle e înfrînt ca un erou de origine divină, și sfîrșitul lui proclamă ireparabilul și definitivul, pe cînd Zorba pierde ca un om și înfrîngerea lui e mai grea, înscrisă fiind pe coordonate omenești. Mitul lui Zorba proclamă viața și optimismul creației, care va izbuti într-o zi să constrîngă natura și zeii. Forța lui Zorba e de origine umană. Povestea lui Zorba este o lungă și emoționantă demonstrație că mitologia există, că este un bun nemuritor al fiecărei spiritualități și că e la fel de vie ca istoria.

MONODIA UNUI ARTIST?

E previzibil și facil să apropii acest film al lui Cacoyannis de **Electra**, să stabilești o linie obsesivă a creatorului, un tic artistic de a privi lumea prin prisma tragediei clasice eline. E un drum scurt și comparația e la-ndemînă. Cred însă că nu creatorul inventă niște caracteristici pe care le aplică la situații și la evenimente, jucînd rolul unui demiurg care forțează sensurile realității ca să le alinieze — alienîndu-le astfel — la o idee preconcepută și sufocantă. Dimpotrivă, realitatea și consecvența istoriei impun ficțiunii un stil identic și o perspectivă unitară. Nu e monodia unui artist care nu se poate dezbăra de un univers tematic și de un motiv obsedant, ci polifonia lucidă, bogată în sugestii, a unui creator care nu uită că cea mai modernă atitudine cu putință, în oricare moment dat al artei, este tradiționalismul inteligent. Cacoyannis e clasic declarat și cu deliberare, și convinge pentru că omul respiră, iubește și bea de cînd e lumea și pămîntul relativ la fel. Peste omul modern se poate abate oricînd încercarea pe care o îndură Oedip, chiar dacă un contemporan luptă altfel și schimbă sensul tragic al luptei, învingînd destinul, poate.

Zorba este o antologie de eșecuri. De la personajele centrale pînă la cel mai neînsemnat compars, oamenii care se perindă prin istoria lui Cacoyannis, cei care gravitează în jurul lui Zorba, eșuează. Zorba poartă cu sine înfrîngerea și catastrofa. Precum legendarul său conațional, Midas, preface tot ce atinge în dezastru, cum celălalt în aur. E un blestem organic, pe care-l corectează cu o bună dispoziție funciară și cu un stoicism vrednic de marii învinși ai istoriei.

LEGILE SPARTANE ALE TRECUTULUI

Filmul nu atinge, din păcate, perfecțiunea **Electrei** cu care e rudă. Există la început niște inutilități care lungesc. Scriitorul-povestitor este un personaj fără biografie, fără sare, inconsistent, necesar numai pentru contrast și pentru demonstrația finală: nimeni, nici chiar un intelectual modern, educat la școala științelor exacte, produs al unui pozitivism violent, nu rezistă la tentația mitologiei, la farmecul poeziei revolute și pururi prezente. El trece prin film ca să declanșeze destinul vădanei maturizate de castitatea impusă și de singurătate sufletească, există în film ca să-l readucă pe Zorba în **agora**-ua natală, în satul care funcționează ca un cor de tragedie, cu bătrîne răsărind de după ziduri sau de după pietre tombale, figurînd trecutul necruțător și pietrificat, cu toate legile lui rigide, spartane aproape, de neînduplecat în fața zbuciumului individului. Imuabilă, tradiția sancționează cu moartea veleitatea de viață gîndită în afara regulilor de aur ale comunității arhaice. Văduva e lapidată și apoi înjunghiată ca o oaie pe un altar absurd și cutremurător al refuzului de progres. Satul este o unitate morală încremenită în vetustate, în veșnicia mitologiei. Totul, toate evenimentele fundamentale ale vieții — dragostea, munca, moartea — se petrec la vedere și sunt cenzurate de ochii opiniei publice. Copiii — cenzorii în devenire — iau în primire încă de la intrarea în sat, rabla de automobil care-i aduce pe Zorba și pe povestitor. De aici începe de fapt filmul, tot ce precede fiind un prolog de prisos care ar fi fost rezolvabil în generic. De-acum înainte, orice moment de intimitate sau de solitudine este exclus pentru că ochii lumii, chiar cînd nu veghează vizibil, sunt prezenți pretutindeni. Cina de gală — atroce parodie a supeurilor galante, pe care gazda trecută, ruină tristă a hetairei de odinioară, o oferă oaspeților «educați» — eșuează lamentabil într-o încăierare cu odraslele satului. Dragostea devorantă și flămîndă de pasiune a celeilalte văduve, jinduită de bărbații satului și destinată, de judecata fără drept de apel a colectivității, progeniturii crîșmarului, iscă scandal și moarte: moartea pretendentului respins care se sinucide (cortegiul bărbaților satului — ostil iubirii vinovate, pentru că nu e a lor — cu leșul înecatului purtat pe umeri ca pe năsălie, trecînd pe sub ferestrele iatacului unde cuplul a-ncercat să fugă în dragoste, ca o posibilă ieșire la viață, la viața reală, cortegiul acesta descinde din **Iliada**); și moartea «vinovatei», vinovată nu atît de sinuciderea tînărului, cît de încălcarea legilor tribale. Cealaltă moarte, a «stricatei» — căreia Zorba îi oferă ultima iluzie a dragostei, iubind-o din bunătate omenească și apoteozîndu-i îndurător crepusculul unei vieți încremenită în ficțiunea tinereții — cealaltă moarte e un act nescris dintr-o **Frineea** ideală, «bătrînețea singură a marii desmățate». Același cor de bătrîne lapidante bocește tradițional și mecanic și jefuiește muribunda, dînd semnalul jafului general, care devastează lăcașul păcatului. Filmul este gîndit și scris pentru trei personaje: Zorba și cele două femei. Trei interpreți excepționali: Irina Papas (văduva), Lila Kedrova, distinsă cu Oscarul interpretării (bătrîna) și Anthony Quinn (Zorba).

«EROAREA» LUI CACOYANNIS

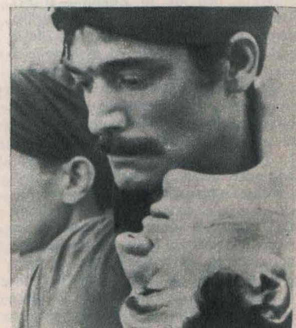
Poate că regizorul exagerează într-o măsură cînd consideră progresul sinonim cu tehnicismul, cînd confundă evoluția firească a istoriei cu momentele hipertrofiate ale civilizației tehnice, incompatibilă — în forme paroxistice și monstruoase — cu umanitatea. Este un aspect al spaimei de tehnică modernă care devorează omul, spaimă justificată în anumite circumstanțe la unii artiști și creatori care trăiesc în zone de civilizație supuse mecanizării maxime a automatizării. Exagerează poate Cacoyannis și, poate, se înșeală. Dar se înșeală magnific. Încercarea de mecanizare a lui Zorba, inovația lui tehnică merită să readucă mina în exploatare, subliniază poziția regizorului față de problemă: el opune trecutul arhaic unui prezent pe care-l refuză, pentru că i se pare că dezumanizează. În tot cazul, opune un tip de inumanitate, de intoleranță — a mitologiei — unui alt tip de inumanitate, pe care o sugerează — a tehnicismului modern. Pledează pentru inviolabilitatea civilizației clasice și o preferă înlesnirilor materiale ale prezentului, înlesniri care procură cîștiguri economice, dar — după Cacoyannis — nici un beneficiu moral. Propune păstrarea unui tip de societate retrograd, considerînd că organizarea socială modernă e nesatisfăcătoare — și, cel puțin pentru un anumit tip de orînduire, are dreptate — opune orașului modern — pandemoniu de ispite, sursă a răului și a disoluțiunii morale (vezi episodul în care Zorba își pierde banii și cumpătul în «Sodoma civilizației») — comunitatea arhaică, tribul de frumuseți aspre și de inflexibile datini, garanție a sănătății morale și sociale. Oricît ar exagera, și o face, filmul lui Cacoyannis e un mare cîștig artistic. Demonstrează strălucit teza mitologiei permanente și necesare și o face utilizînd mijloacele consumate ale unei arte cu tradiții de rafinament și de cultură. Și atunci cînd se înșeală și pleacă de la o premisă greșită, un artist de prestigiu construiește un sistem logic desăvîrșit și coerent, echilibrat și cu o textură rezistentă de corespunderi, chiar dacă alături de realitate și în gol. Or, nu e cazul lui Cacoyannis, în ciuda unor teze discutabile. Oricum, optimismul final, chiar dacă e mai scrîșnit, compensează. Fatalismului antic, supunerii omenești în fața oarbei și teribilei **moira**, Cacoyannis îi substituie veselia și dansul final. Chiar cînd a pierdut totul, cînd destinul l-a prădat, luîndu-i oameni și bunuri, omul n-are de ce să dispere, n-are voie să renunțe și să plece fruntea. Îi rămîne rîsul, bucuria că trăiește. Și viața înseamnă reluare — cu experiența eșecului — a luptei cu destinul. Numai morții nu mai așteaptă nimic, pentru că nu mai pot să viseze.

Romulus VULPESCU

ZORBA

veșnica problemă a ecranizării

Ecranizarea operelor literare celebre va furniza mereu subiecte de dispută aprinsă. Fatal, în filmele de această natură, spectatorul se simte împins să compare și deci să aibă o părere pe care și-o va exprima foarte categoric. Impulsul imediat este de a verifica în ce măsură opera literară cunoscută a fost trădată sau nu. Toată lumea vine să vadă **Mînăstirea din Parma** ori **Război și Pace** cu o imagine în minte și așteaptă să o regăsească pe ecran. Publicul cinematografic pur care caută un film bun, indiferent cum a fost făcut, dispare subit fiind cuprins de o molipsitoare pedanterie profesorală. Se reeditează oarecum povestea hanului spaniol, unde fiecare consumă ce a adus de-acasă. Fenomenul e explicabil. Marile opere literare au reverberații infinite în conștiința cititorului și timpul le încarcă neconteni cu alte aluviuni subiective. Secretul acestei capacități de cuprindere nelimitată stă în însăși natura abstractă a cuvîntului,



Bărbații satului purtînd pe umeri, ca pe năsălie, leșul înecatului — descind parcă din Iliada.

care trezește pe o cale mijlocită imaginea. Fiecăruia îi rămîne întotdeauna o imensă libertate de a-și închipui în felul său pe Doamna Bovary sau pe Don Quijotte. În transpunerea cinematografică această facultate dispare. Pe pînză, Julien Sorel, doamna de Merteuil, Ivan Karamazoff, chiar misteriosul K. al lui Kafka, iau înfățișări precise, scene capitale, imaginate în fel și chip se concretizează fără putința de a le schimba desfășurarea, descripțiile se materializează, totul trece dintr-o lume mentală în alta imediată, obiectivă. O senzație de frustare intervine automat. Niciodată imaginea reală nu va putea acoperi integral pe cea din închipuire.

Să nu mai facem atunci ecranizări? Concluzia ar fi absurdă. Admițînd-o ar însemna să nu mai jucăm nici piese de teatru, pentru că întotdeauna orice reprezentație cu Hamlet îl trădează într-un fel pe Shakespeare. Și totuși lumea nu renunță să revadă genialul text poetic în mereu alte interpretări.

Zorba Grecul, sub focul criticii

Reflecțiile acestea ni le-a stîrnit o recentă ecranizare care a fost întîmpinată ca de obicei cu vii obiecții. E vorba de filmul lui Cacoyannis **Zorba Grecul,** cu Anthony Quinn în rolul principal. Regizorul s-a încumetat să dea o versiune cinematografică a unuia din romanele prin care Kazantsakis și-a cîștigat renumele literar european. E o istorie gorkiană cu descoperirea acelei umanități ascunse «la fund» printre vagabonzi și refractari. Povestitorul, un tînăr scriitor englez cu vagi origini elene, revine în Grecia pentru a-și lichida o moștenire. Pe drum întîlnește o haimana înduioșătoare de care se atașează. E Zorba, un uriaș hirsut și deșirat, cu sclipiri cînd viclene, cînd copilărești în priviri, fără vreo ocupație precisă (a fost miner, dar și-a părăsit lucrul) fără familie (nu i-a suportat lanțurile și a abandonat-o), plin de idei himerice, afemeiat și petrecăreț, prietenos și devotat, mîndru și generos. Filmul urmărește revelația treptată pe care o constituie această natură frustă și liberă pentru sufletul «civilizat». În eroul lui Kazantsakis, Cacoyannis, servit admirabil de Anthony Quinn, știe să scoată la iveală o nepăsare vitală cuceritoare. Au fost voci care au reproșat filmului că nu respectă tipologia exactă a romanului. Poate că e așa, dar creația personajului central mi se pare excelentă și se ține perfect. Mai mult, spiritul literaturii lui Kazantsakis trăiește foarte viu în erou. Cacoyannis a avut o intuiție strălucită alegîndu-l pe acest actor genial care e Anthony Quinn să-l întruchipeze pe Zorba. Eroii lui Kazantsakis, ca și ai lui Panait Istrati (prieten cu romancierul grec) sînt vagabonzii gorkieni, caracteristici lumii orientale, mai puțin chinuiți de dileme morale, mai puțin abisali sufletește, dar mai pitorești, mai instabili sub raport caracterologic, mai grav atinși în fibra lor intimă de falimentul la care lumea capitalistă a împins valorile umane.

Cacoyannis n-a greșit apăsînd pe acest aspect al firii lor. În **Zorba** — și aici văd meritul regizorului — se conjugă o demnitate omenească elementară, de o rară vigoare, genuină, cu o filozofie a eșecului. Eroul și-a pastrat integrală ființa sa doar în actul dansului. Atunci se regăsește cu adevărat pentru o scurtă bucată de timp, într-o comuniune secretă și sacră cu forțele originare. Zorba nu dansează decît cînd vrea el, nimeni nu-l poate decide să o facă silit. Dar cînd pornește e numai ritm, descătușare interioară totală, exultanță pură. Anthony Quinn execută gesturile dansului ca un ritual și obiectivul le urmărește fascinat desfășurarea, de la desfacerea lentă, la explozia sălbatică triumfătoare, la beția posedatului de un duh demonic al libertății. Uriașul stîngaci și simiesc devine grațios, fața i se luminează, universul întreg își ia ca osie în rotirea lui trupul acesta stăpînit de bucuria jocului, redat unei infantilități pure și fericite. Nu mai puțin expresiv e în el și sentimentul zădărniciei eforturilor omenești. Episodul «Bubulinei», fosta actriță de varieteu, îmbătrînită și decăzută, căreia Zorba îi oferă iluzia cununiei mult visate, cu tot aparatul ei derizoriu, înaintea unui sfîrșit jalnic, îl scoate brutal la iveală. Totul se petrece la un hotar imprecis al omeniei cu cinismul și al compasiunii cu batjocura.

Sub semnul ironiei amare se încheie și proiectul lui Zorba de a-și îmbogăți stăpînul printr-o ingenioasă construcție, menită să poarte buștenii din munte la vale, pe cale mecanică. Primele transporturi, hurducîndu-se îngrozitor, ajung jos în entuziasmul asistenței. Apoi, toată schelăria începe să pîrîie sinistru, se clatină ca un castel din cărți de joc și se dărîmă. Din milioanele visate, nu rămîn decît resturile unui ospăț — pe care comesenii l-au părăsit speriați — și doi oameni care înfruntă dezastrul dansînd la malul mării.

Modernizare și... modernizare

Cacoyannis a modernizat romanul lui Kazantsakis, îngroșîndu-i această notă tragică existențială în spiritul literaturii mai noi. Dar o asemenea extrapolare nu e de loc gratuită, fiindcă scriitorul grec, ca și Panait Istrati, e urmărit în cărțile sale de ideea eșecului. Vagabonzilor lor nu le rămîne alt bun decît vitalitatea elementară și nimic nu e mai iremediabil condamnat la un fatal declin ca ea într-o biată existență omenească.

Aș numi o asemenea ecranizare modernizată, **îndrăzneață și discretă.** Îndrăzneață pentru că dezvoltă intuiții artistice latente ale operei literare, dar de ordin major, filozofico-moral, nu exterior decorativ. Discretă, deoarece rămîne mereu în sfera de iradiere reală a textului și nu-l contrazice stilistic. Un exemplu opus din multele care se oferă la îndemînă, va lămuri, cred, mai bine, sensul acestei aprecieri. Am văzut de curînd o ecranizare modernizată italiană, intitulată **Boccaccio '70.** Ideea filmului e de a relua cîteva povești ale «Decameronului» într-o versiune contemporană, apăsînd pe datele ei sociale, civilizația industrială capitalistă răsfrîntă în existența zilnică a lumii muncitoare, stilul «dolce vita» pe care-l adoptă clasele avute, isteria publicitară ș.a.m.d. Ambiția autorilor n-a fost de loc mică. Păstrînd schema povestirilor boccacciene, ținta lor era de a demonstra că eterna comedie a amorului nu-și mai poate găsi în noul cadru robustețea biruitoare inițială, nepăsarea voioasă, și devine invariabil tristă. În ciuda exercițiilor de virtuozitate (o fixație grotescă a obsesiilor erotice într-un uriaș panou publicitar, la Fellini) încercarea mi s-a părut ratată. Aici însuși spiritul textului ecranizat e violentat și atunci el rămîne simplu pretext. Dar anecdota boccacciană e o expresie organică a filozofiei scriitorului. Cum autorii filmului au vrut să spună ceva exact opus povestirilor ecranizate, intriga lor apare gratuită, ba chiar stînjenitoare pentru că sensurile noi ale întîmplărilor prezentate sînt căutate în afara logicii lor. Senzația e de împovărare, de mișcare greoaie și dificilă. Spiritul textului fiind înlocuit prin ceva străin lui se răzbună și le pune mereu piedici regizorilor. Îndrăzneala unei ecranizări modernizate nu se poate, așadar, paradoxal, afirma fără discreție. Nu sînt de dezvoltat decît premisele existente. Dacă ele încetează a fi respectate, însăși ideea ecranizării își pierde sensul. E mai simplu și mai eficace să pornești de la un scenariu absolut nou, fiindcă niciodată dintr-o vestă nu se poate croi o manta de ploaie.

Roger Vailland spunea o dată că ecranizarea este practic o transcriere cinematografică a operei literare, după anumite legi interioare ca în «Exercițiile de stil» ale lui Queneau. Aceasta e adevărat într-un sens, pentru că scenariul se deduce din text asemenea figurilor transformate din geometrie. Dar sîntem în alt cîmp, unde o personalitate artistică își spune pînă la urmă cuvîntul și operația poate deveni o plată aplicație sau o creație nouă.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU



Cînd Zorba dansează *sirtaky* se înfioară tot pămîntul, pentru că din ființa omului se transmite pămîntului însuși fiorul vieții.

ZORBA

Anthony-Grecul

Cînd prin 1918 o foarte tînără mamă mexicană fugea îngrozită de tăvălugul incendiar al revoltei peonilor, n-avea să știe că pruncul pe care-l ocrotea în brațe avea să devină admiratorul teribilului bărbat care a fost conducătorul de bronz fragil al răsculaților, Pancho Villa, nici că o vorbă a acestuia avea să devină deviza propriului ei copil: «viața nu va fi niciodată destulă ca să-mi stingă setea de a trăi!».

Copilul era Anthony Quinn, vulcanul de azi. De atunci a trecut o bună jumătate de veac, dar clocotul nu s-a potolit în acest om, miracol al naturii, statuie de un metru nouăzeci și cinci, țesută din fibre de oțel flexibil, glas de gong, privire inteligentă, și blajină, și fulgerătoare.

Mama mexicană s-a pierdut de tatăl irlandez în vălmășagul răscoalei, a fugit pe jos cu copilul în brațe, sute de kilometri de-a lungul Pacificului pînă în sudul Californiei. Tatăl i-a regăsit crăpînd de foame după doi ani la Los Angeles, dar n-a putut să le dea prea multă mîncare, în schimb a dat băiatului cîteva lecții de viață.

— «Să nu minți!»

Erau împreună într-o mașină și copilul i-a zis tatălui că așa încet poate conduce și el. «Treci la volan și dă-i drumul!» l-a obligat părintele. Anthony avea opt ani și nu ajungea la pedale, nici nu vedea drumul pe deasupra volanului.

— «Am mințit, tată, o să ne omorîm!»

Tatăl nu l-a ascultat și a ambalat mașina.

— «Nu-i nimic, o să murim»...

Copilul a trebuit să se agațe de volan și să se descurce.

— «Altă dată, să știi ce vorbești!»

Nu i-a dat multe lecții pentru că peste doi ani a murit, dar lecții fundamentale.

Și de la zece ani pînă la douăzeci băiatul a trebuit să încerce vreo patruzeci de meserii, de la văcsuitor de ghete pînă la zidar, ca să nu moară de foame. Ca să cîștige cîțiva dolari s-a angajat să cadă de pe cal în locul lui John Barrymore, într-un film. Cădea foarte bine și bătrînul actor l-a încurajat. O dată, într-o cîrciumă, a cîntat pentru o cină. L-a auzit cineva, i-a dat o adresă și i-a zis «treci pe la mine». Era Șaliapin.

Au mai trebuit treisprezece ani pînă cînd în *Viva Zapata*, filmul lui Elia Kazan, Anthony Quinn se spargă ecranul și să se instaleze în careul alb de pînză, atît de efemer pentru unii, dar definitiv pentru el. De atunci l-am văzut în *La strada*, *Ultimul tren din Gunn Hill*, *Van Gogh*, *Umbre albe*, *Vizita* și altele.

Au mai trecut încă treisprezece ani, din 1952 pînă în 1965, și iată-l pe *Zorba, grecul*.

Se zice ca unii greci din Grecia nu l-ar recunoaște ca pe unul de-al lor.

S-ar putea să aibă chiar dreptate.

Dar Zorba nu e numai grec, întîmplător, a văzut lumina zilei între granițele Greciei, dar granițele sînt linii desenate pe pămînt și nu bariere pentru un suflet însetat de lumea toată, însetat de toată viața pe care o bea pînă la fund pe nerăsuflate.

Cînd Zorba dansează sirtaky nu se stîrnește praful Greciei, ci se înfioară tot pămîntul, pentru că din ființa omului se transmite pămîntului însuși fiorul vieții.

Lui Zorba nu-i prea iese nimic din ce întreprinde, dar el nu e nefericit. Se prăbușește cîte ceva în jurul lui, ca stîlpii funicularului, dar nimic în el însuși, pentru că el este învingătorul și stăpînul lumii și drumurile lui duc la orizont, nu se opresc la o frontieră.

Nu e Anthony-Zorba poate grecul cel mai grec, dar cu siguranță Cacoyannis, regizorul filmului, a demonstrat inteligență și superioară înțelegere alegîndu-l pe interpretul Anthony Quinn care a împrumutat personajului geniu universal.

Mircea MUREȘAN



Cel mai recent Godard: Masculin, feminin. **(În fotografie Jean Pierre Leaud, Chantel Goya, Catherine Duport).**



Spre cinematograful comercial s-a îndreptat în cîteva etape şi Louis Malle. (Aici o scenă din poetica biografie a unui «monstru sacru», Viaţă particulară, **în interpretarea lui «M.M.» şi «B.B.»).**

Truffaut aparţine unui tip deosebit de regizor al «noului val». Alături de Françoise Dorléac în timpul filmărilor la Pielea catifelată.



cinema

CRONICA CINE-IDEILOR

„noul val" în 1966

Bătăliile «Hernani» nu se repetă. Premierea lui Claude Lelouch **(Un bărbat şi o femeie)** la Cannes, anul acesta, nu seamănă de loc cu triumful violent, cu vacarm şi cu încăierări pe care l-a repurtat drama romantică pe scena Comediei franceze din 1830. După Cannes, în faţa palmaresului mai mult decît discutabil, cele mai corosive cuvinte au fost rostite tocmai de susţinătorii cinematografiei tinere. E citabilă cronica lui Michel Cournot din «Le nouvel observateur» pentru virtuţile ei pamfletare. Compromisul reprezentat de premierea lui Lelouch împreună cu cîteva filme comerciale a părut mai jignitor decît o respingere care ar fi marcat măcar diferenţele.

Am văzut un film de acum cîţiva ani al lui Lelouch: **L'amour avec des si.** Uimea la acest film de început o virtuozitate în aparenţă lipsită de efort, o siguranţă surprinzătoare, în acelaşi timp tehnică şi narativă. Anecdota nu depăşea faptul divers şi surpriza finală era artificial construită. Cîte un detaliu avea însă rezonanţe mai profunde, mai ales în scenele care alternau intriga cu momente de jurnal cinematografic. Cu ultimul lui film — este impresia generală — Lelouch obţine dimensiunile unui tragic cotidian axat pe obsedantul motiv al singurătăţii. În cronica lui, Cournot respinge vehement calificările miniaturale acordate filmului lui Lelouch şi vorbeşte «de oamenii aceştia năuciţi, pierduţi, singuri, care nu găsesc cuvinte, care se privesc fără să se vadă, care trimit cu deznădejde semnale indescifrabile, care străbat neantul ce-i separă fără a înainta cu un centimetru». Mai măsurate, alte opinii coincid. «Noul val» al filmului francez se îmbogăţeşte cu un nou nume.

«Noul val» nu mai e atît de tînăr, deşi exponenţii lui principali păstrează tonul aprig al tinereţii. A trecut mai bine de un deceniu de cînd a început să se afirme mai bătăios. Şi e interesant de schiţat stadiul 1966 al acestei mişcări atît de discutate.

IRITĂRI

Ar fi greu de spus că în aceşti zece ani s-au conturat mai net o estetică şi o ideologie. E o trăsătură comună şi altor mişcări din filmul contemporan şi se reîntîlneşte în alte arte, în special în literatură. Secolul trecut a cheltuit multe ironii pe socoteala caracterului indefinisabil al romantismului sau al simbolismului. Dar în comparaţie cu «noul val», cu arta beatnică sau cu scrisul tinerilor furioşi, cele două curente din trecut par formate din cristale regulate. Generate de reacţii iritate, astfel de mişcări contemporane se caracterizează în primul rînd prin cîteva refuzuri. Enunţurile afirmative sînt mai nesigure, adesea contradictorii.

«Noul val» s-a născut dintr-o reacţie profund simpatică împotriva cinematografului comercial şi dintr-un soi de nihilism artistic ceva mai puţin simpatic deşi explicabil. Scara lui de valori şi maeştrii pe care îi elogia comportau alăturări bizare. Îi preţuiau în egală măsură pe Bresson, adică totala sobrietate, şi pe Hitchcock, virtuozitatea devenită fetiş.

După un deceniu, echipa de şoc a acestei cinematografii tinere şi-a schimbat componenţa. S-au cernut cîteva valori şi cîţiva dintre iniţiatori au fost proiectaţi de logica timpului care risipeşte pînă la urmă confuziile în puncte destul de depărtate. Au dispărut artistic mai mulţi diletanţi.

E drept că pentru «noul val» ca şi pentru neorealişti diletantismul aparent a fost extrem de fertil. Ambele mişcări s-au ivit în jurul unor publicaţii de specialitate şi au transformat în regizori pe cîţiva gazetari, scenarişti şi actori. Dar pe lîngă aceia care au devenit nume de referinţă, «noul val» a tentat pe mulţi gazetari care au încercat cîte un film blazat cum o cerea atitudinea grupului, dar născut-mort. E categoria cea mai puţin interesantă.



Judecînd după acest «suspens» trăit de Jeanne Moreau și Brigitte Bardot, Viva Maria **al lui Malle nu este lipsit de momente spectaculoase.**

«TRĂDĂTORII»

S-au mai desprins din plutonul de frunte și alții care, prin ironia împrejurărilor, au ajuns să pactizeze cu inamicul, respectiv cu cinematograful comercial. Asa s-a întîmplat cu Claude Chabrol și mai ales cu Vadim. Cel din urmă păstrează pentru istoria sociologică a filmului meritul discutabil de a fi inițiat mitul Bardot. Spre cinematograful comercial s-a îndreptat în cîteva etape și Louis Malle, premiat acum aproape zece ani pentru **Amanții,** film care reactualizează pe ton ironic pledoaria lui D.H. Lawrence pentru sănătatea erotică. În **Zazie în metro,** Malle a căutat corespondențe pentru fantezia verbală a lui Queneau. **Viva Maria** e un film strict comercial cu vedete cap de afiș, cu exotism și aventuri facile.

Redus la aceste date, bilanțul ar putea părea negativ. Ar fi inexact. Procesul e firesc pentru orice mișcare artistică, înseamnă limpezire, separare de pseudo-inovatori și de concesivi. Structura contradictorie a «noului val» — trebuie spus în paranteză că eticheta tinde să fie mai rar folosită — nu a dispărut. Mișcarea rămîne mai sigură în negație și un contur estetic, cît de aproximativ, e greu de trasat. Dar abandonînd pe cei care au folosit-o drept trambulină, această cinematografie a căutării și a întrebărilor a aruncat lest. S-a debarasat — deși nu total — și de alura estetizantă care o făcea să admire și stilul nud al lui Bresson și tehnica desăvîrșită a lui Hitchcock. Filmele acestea gîndesc asupra lumii contemporane. Gîndesc din unghiul izolării. Fiecare cineast pare cîte un «Pierrot le fou» refugiat pe o insulă. Dar cu optică mărginită, combinînd fără claritate datele; sînt filme cu substanță și cu gravitate deghizată uneori de tonul «blagueur».

DITIRAMBUL ȘI INVECTIVA

Trăsătura reapare în critica de susținere. Am pomenit de Cournot, unul dintre cronicarii tineri cei mai caracteristici prin însușiri și prin excese. Lipsa de măsură a cronicarului plin de nerv e adesea flagrantă. Ditirambul se învecinează cu invectiva. Clasificările în alb-negru ale criticului, care cu puține excepții, acceptă doar arta generației lui și îi lichidează în trecere pe Joris Ivens, pe Rossellini, sînt la fel de excesive. Dar pasiunea cu care Cournot refuză și apără anti-mercantilismul, pledoaria pentru filmul mijloc de comunicare și nu simplu fabricat amuzant, cuceresc. Nu e o formulă critică optimă. Agitația stilului și a aprecierilor amestecă valorile, le dă structura tulbure a unui precipitat. Este însă o critică onestă și vie.

Dintre numele primilor ani, pe lîngă Truffaut sau Franju, principalul rol îl joacă Jean-Luc Godard. E vioara primă a «noului val». Godard refuză compromisul comercial și nu-l vedem prea bine fabricînd o **Viva Maria.** Filmele lui sînt construite baroc, refuză adesea acțiunea închegată, intercalează paranteze și comentarii cu cochetării literare; respiră scepticism și sînt destinate să șocheze gustul conservator, lipsindu-l pe spectatorul filistin de toate agrementele cinematografului de evadare. Chiar Bardot în **Disprețul** își pierde o parte din funcția ei de zeitate erotică — deși nu lipsesc scenele de denudare — și devine ceea ce poate fi: o actriță fără personalitate deosebită, dar inteligentă, corectă și cu farmec.

OPTICA DE LABORATOR

Pe lîngă ceea ce plafonează întreaga mișcare — refuzul de a sugera altceva, mărginirea la constatarea amară — filmele lui Godard suferă de consecințele unei optici de laborator. Se percepe un anumit dispreț față de cele mai multe dintre personajele urmărite în micile lor zbateri și iluzii. O mică funcționară bovarică vrea să-și trăiască viața, acceptă deliberat prostituția, e negociată de proxeneți și ucisă într-o răfuială **(Vivre sa vie).** Cîțiva tineri se joacă de-a aventura și sfîrșesc sîngeros **(Bande à part).** «Femeia măritată» minte cu ingenuitate. Privite prin capătul mic al ocheanului, personajele sînt tratate la nivelul insectelor, cu o ironie ușor disprețuitoare, uneori vag colorată de simpatie. Corolarul acestei atitudini e prezența insistentă a unui regizor prea inteligent. Cu mai puțină fascinație intelectuală și culturală, stilul lui Godard seamănă din acest unghi cu cel al romanelor lui Huxley.

DIRECȚIA TRUFFAUT

Riscul uscăciunii intelectuale și al unei anti-caligrafii prea ostentative, al cochetăriei cu neglijența, se simte în mai multe filme ale noului val. Nu exclusiv. Truffaut aparține unui tip deosebit. Am simplifica mișcarea dacă am propune o opoziție netă, polară, de tipuri. În afară de anti-retorism, există adesea și la Truffaut atitudinea constatativă, menținerea la enunț. Deosebirea este de perspectivă (personajele sînt privite din față, nu de sus) — și de stil. Truffaut posedă o excelentă artă de narator cinematografic, cu simțul elipsei necesare, cu un ritm al montajului care evită lungimile fără să dea impresia de lacunar, de gîfîit. **Pielea catifelată,** film realizat anul trecut, transformă povestea triunghiului conjugal în înfruntarea dintre două etici. Un scriitor celebru și cvadragenar are o legătură cu stewardesa avionului care l-a dus la Lisabona. Pentru bărbat, e aventura clasică, cu mici înșelăciuni și disimulări. Fata care a cedat cu ușurință nu acceptă însă situația umilitoare de parteneră erotică inavuabilă și rupe. Filmul se încheie violent; eroul e ucis de soția lui, tocmai cînd se consumase ruptura cu amanta.

Se înfruntă astfel două concepții despre dragoste, valorificate diferit de regizor, cu simpatie perceptibilă pentru atitudinea generației lui. Diferențele în raport cu Godard sînt tot atît de lesne perceptibile. În afara de pomenita schimbare de perspectivă, e de constatat că Truffaut nu socotește vigoarea construcției drept artificiu. Filmul lui e o pledoarie pentru eficacitatea unei tehnici bine dominate.

Sînt două atitudini — nu singurele existente, dar principale. Ele dovedesc vitalitatea mișcării în care s-au format. Incomplet și adesea iritant de unilateral, noul val își urmează necesara acțiune anti-conservatoare.

Silvian IOSIFESCU

MERIDIANE

cinema

La musica

După un scenariu de Marguerite Duras (**Hiroșima, dragostea mea**) și în realizarea lui Paul Séban, filmul **La musica** încearcă să secționeze pe verticală povestea unei iubiri. E după amiază într-un oraș din Franța. Trei personaje se află aici în trecere. O tînără studentă, un bărbat de 35 de ani și o femeie cam de aceeași vîrstă. Bărbatul și femeia au fost căsătoriți. Acum sînt despărțiți, dar nu se știe ce întîmplare i-a adunat, poate pentru ultima oară, în această localitate. Filmul se străduie să surprindă momentul de criză — care abia acum se declanșează — din existența acestei perechi, ce se va solda poate cu despărțirea definitivă, dar poate cu o împăcare fondată pe o mai matură și mai încercată cunoaștere a vieții.



Marguerite Duras în timpul turnării filmului La Musica



Pentru acest bărbat (Robert Hossein) și această femeie (Delphine Seyrig) e prea tîrziu pentru a lua totul de la început și prea devreme pentru a se despărți.



O tînără studentă în trecere prin oraș — Julie Dassin.

PRAGA

Jiri Brdecka, creator original



Cuvintele cu litera M — «m-am străduit să sugerez stilul miniaturilor din evul mediu».

Rațiunea și sentimentul (un alt mare succes al lui Brdecka) — desenul e clar și personajele ușor de recunoscut.





Jiri Brdecka — gazetar, caricaturist, grafician, scenarist și... autor de desene animate.

Nu e ușor să stai mai îndelung de vorbă cu un artist a cărui muncă — la prima vedere de nesuportat pentru o persoană mai puțin laborioasă și perseverentă — este atît de acaparatoare. În Cehoslovacia ca și în străinătate, numele lui figurează alături de inspiratorii, autorii și realizatorii celor mai bune filme de desen animat. Pînă acum el a obținut mai multe zeci de premii, medalii și mențiuni la diferite festivaluri și competiții internaționale de scurtmetraj și animație. În același timp, el este foarte activ ca dramaturg, autor și coautor de scenarii de lungmetraj artistic, scrie și publică schițe și nuvele, eseuri și reportaje, și nu uită că primii pași făcuți în tinerețe pe tărîmul culturii l-au apropiat nu numai de gazetărie, dar și de desenul umoristic și de caricatură.

ANIMAȚIA — UN «VIOLON D'INGRES»?

Astăzi, nu mai desenează decît pentru plăcerea lui personală, dar graficianul și artistul plastic nu încetează să coexiste foarte intens, în deosebi în desenele animate, faimoase încă de la primele începuturi și care constituie pentru el, de mai bine de 25 de ani, un «violon d'Ingres».

Jiri Brdecka se numără printre realizatorii de animație care au studiat în amănunțime această artă și au o privire de ansamblu asupra evoluției sale. El face parte dintre acei artiști care nu se ocupă numai de creație, ci nu încetează să reflecteze asupra posibilităților de dezvoltare ulterioară a acestei forme de spectacol cinematografic, atît din punct de vedere al transpunerii în practică, adică pe peliculă, cît și ca conținut, stimulîndu-i totodată, într-o oarecare măsură, evoluția. Iată de ce orice discuție cu Jiri Brdecka despre filmul de desen animat în general și despre activitatea sa personală în special, atinge întotdeauna problemele de fond. De astă dată — am început cu începutul, adică cu Walt Disney. Adevărul este că lui îi revine meritul de a fi stimulat esorul impetuos al filmului de desen animat în jurul anilor douăzeci și treizeci. El a influențat și evoluția acestei arte pînă spre sfîrșitul anilor patruzeci, cînd au început să se afirme primii adversari demni de luat în seamă ai metodelor pe care el le-a inițiat.

— Nimeni nu poate subestima meritele lui Disney ca precursor, începe Jiri Brdecka. Am apreciat întotdeauna maniera sa de a anima și chiar și astăzi, cînd evoluția desenului animat urmează o cu totul altă cale, se observă că mulți artiști — printre care englezul John Halas de pildă — care deși au o tematică proprie și specială, totuși își datorează succesele procedeului de animație folosit de Disney. Animația filmelor lui Disney era în principiu realistă pînă la extrem. Mișcarea fiecărei figuri era elaborată pînă la cele mai mărunte detalii, se păstra absoluta continuitate, animația era legată de realizarea mișcării și nu de desenul propriu-zis care, chiar în timpul deformării mișcării, rămînea realist și releva tradiția caricaturii anglo-saxone. Se poate observa acest lucru chiar și pe figurile odinioară atît de populare ale lui Disney, unde caracterele omenești simple erau simbolizate de animale.

PE PRIMUL PLAN — MIȘCAREA

— În consecință, primele reacții suscitate de Disney — continuă Brdecka — erau caracteristice prin efortul de a anima nu realitatea, ci desenul. Iar toată evoluția ulterioară a desenelor animate tindea în principiu spre animarea artei grafice pure, deci se detașa de realitate spre o stilizare nu numai a desenului, ci și a animației lui. Mișcarea nu mai avea acea continuitate disneyană, ci împrumuta, ca să spunem așa, forma prescurtată, adică se limita cel mai adesea la anumite detalii ce simbolizau o situație. De pildă, se imprimă o mișcare rapidă picioarelor unui personaj ce fuge, trupul lui rămînînd însă nemișcat. Sau în celebrul **Măr** al lui Dunning, se animă doar degetele omului ce privește cu nesaț un măr atîrnat de o creangă...

La întrebarea care sînt de fapt principiile esențiale ale noilor curente ce s-au afirmat în perioada post-disneyană a evoluției filmului de desen animat, Brdecka răspunde:

— Dacă lăsăm de o parte motivele pur economice tinzînd să simplifice și să coboare costul producției de desene animate — pentru că nimeni altul în afară de Disney nu-și putea permite un aparat atît de vast de oameni și de studiouri — am putea distinge două tendințe esențiale în această evoluție. Mai întîi trebuie menționați acei care, ca McLaren, de pildă, pun în primul plan mișcarea, asigurată de posibilitățile oferite de cinematografie. Cea mai mare parte dintre aceștia nici nu se ocupă prea mult de subiectele pe care le filmează, ci exprimă adeseori mișcarea prin mijloace pur abstracte. La ei expresia mișcării nu se limitează numai la desen, ci se extinde și la obiecte, de exemplu pietre sau marionete, și chiar la ființe — mă refer, ați ghicit poate, la filmul clasic al lui McLaren, **Vecinii**. Fără îndoială că această animație îmbracă un caracter mai mult sau mai puțin experimental. Pentru cealaltă categorie de artiști, subiectul capătă desigur mai multă importanță. Aceștia îl consideră element esențial și încearcă să-l exprime cu ajutorul mijloacelor specifice animației....

E locul să amintim aici că Brdecka se numără printre cei care se preocupă mai mult de ceea ce vor să comunice spectatorului, decît de mijloacele de animare. Să-l ascultăm:

PE PRIMUL PLAN — SUBIECTUL

— Spre deosebire de alți numeroși realizatori de filme de desene animate, eu nu sînt prea versat în tehnica propriu-zisă a animației. Mulți pornesc de la o tehnică aleasă dinainte și nu mai caută pe urmă decît subiectul căruia să-i convină aplicarea acestei tehnici. Eu procedez invers, plec de la un subiect și abia după aceea încerc să găsesc cea mai bună tehnică spre a-l putea exprima. Mai mult, eu caut surse tematice care nu pot fi exploatate de filmul artistic. De pildă în **Cuvintele cu litera M,** m-am străduit să evoc atmosfera unei întregi epoci culturale trecute și să sugerez stilul miniaturilor din evul mediu....

Filmul de desen animat cehoslovac, continuă Brdecka, a suferit de la bun început de pe urma handicapului caricaturii tradiționale caracteristice anilor dinainte de cel de-al doilea război mondial. Caricatura cehoslovacă, grație unor artiști eminenți ca Hoffmeister, Pelc, Bidlo și alții, a atins un nivel grafic foarte ridicat, deși lipsit de baza realistă a caricaturii anglo-saxone. Ca grafică era perfectă, dar mai puțin sugestivă din punct de vedere mimică și topologie, pe scurt, caricaturii cehoslovace îi lipsea simțul exprimării precise și amănunțite a figurilor într-o anumită situație dată: grimasa, disprețul, uimirea, suficiența...

GIOCONDA, DE CE ZÎMBEȘTI?

În sfîrșit, discuția noastră — din care nu am reprodus decît cîteva fragmente — s-a îndreptat spre creația personală a acestui artist atît de original în realizare și atît de energic în alegerea subiectelor.

— René Clair, spune el, Alfred Hitchcock și mulți alți regizori de filme artistice declară adeseori că ceea ce îi interesează în primul rînd este căutarea subiectului și elaborarea scenariului. Ei vin deci la studio cu un film gata gîndit și scris, iar ceea ce fac ulterior ține în mare măsură de o cunoaștere a meseriei și un talent al organizării.

Și pentru mine pregătirile ce preced un film nou sînt cele mai plăcute. Îmi place să lucrez la biroul meu. Chiar dacă în cursul realizării mai trebuie aduse modificări sau făcute schimbări, filmul are în ansamblu un chip bine definit. Mulți se miră că nu vreau să mă concentrez numai pe filmul de animație și că mă pasionează și lungmetrajul artistic. De altfel, nu constitui de loc o excepție. Popescu Gopo, Vukotić, Mimica și alții fac la fel. Poate pentru că și ei sînt conștienți de posibilitățile limitate ale filmului animat. Mi-am dat seama nu o dată că riscăm să ajungem într-o bună zi, într-un soi de tărîm îngrădit. Într-adevăr, exploatarea filmelor de desene animate este destul de limitată, și asta nu numai din punct de vedere economic, dar mai ales în ceea ce privește facultatea spectatorilor și dispoziția lor de a le accepta. În sfîrșit, filmele de desene animate nu reprezintă de cele mai multe ori, decît hors d'oeuvre-ul sau desertul fiecărui destin cinematografic, niciodată mîncarea principală. As mai vrea să vă mărturisesc că, în ceea ce mă privește, simt de multe ori nevoia să pregătesc și cîte un rostbeaf apetisant. De multă vreme caut un subiect de lungmetraj artistic pe care aș vrea, evident, să-l realizez eu însumi. Singură lupta neîncetată cu timpul mă împiedică deocamdată să-mi traduc proiectul în fapt. Timpul gonește prea repede... Anul trecut am cedat din nou vechii mele pasiuni — filmul de animație — și am realizat într-un interval scurt două pelicule. Prima, **Plăcerea dragostei,** pe care am făcut-o în colaborare cu Jiri Trnka, vorbește despre raporturile dintre un bărbat și o femeie pornind de la vîrsta copilăriei și pînă la cea a bătrîneții. Celălalt, **Gioconda, de ce zîmbești?,** povestește despre... ceea ce se spune în titlu.

Jaroslav BROZ





ISTAMBUL

Privire asupra cinematografiei turce





Este surprinzător faptul că Turcia produce anual 150 de filme, că producția ei depășește pe cea a Franței, a Germaniei Federale și egalează pe cea a Italiei. Turcia stă astăzi în fruntea țărilor europene producătoare de filme. Toate studiourile ei se află la Istambul. Foarte puțini știu că Turcia deține acest record de mai bine de zece ani, că filmele ei sînt vizionate anual de peste 30 de milioane de spectatori. Desigur, lucrurile au o explicație: în Turcia cinematograful este singura distracție accesibilă marelui public, iar prețul unui bilet, cu care se pot viziona două filme, este relativ redus.

Cinematograful turc există încă din anul 1914 și el a luat ființă din ordinul categoric al autorităților oficiale care au cerut să se realizeze un film turcesc, de către un tehnician turc. In aceste condiții profesorului de liceu Fuat Uskinay i-a fost cerut — și a reușit — să învețe în trei ore manipularea aparatului de filmat de la un operator austriac venit să filmeze unele subiecte pentru jurnalele de actualități. Astfel a fost realizată prima peliculă în Turcia. 1914 este anul decisiv în istoria cinematografiei turcești, cînd o cafenea și un restaurant au fost transformate în săli de proiecție. Pînă atunci cinematograful era ambulant. El își găsea adăpost în seraiurile unor pașale sau în unele școli. În 1917, sub conducerea lui Fuat Uskinay ia ființă primul studio, unde au fost formați primii tehnicieni care au realizat filme documentare și jurnale de actualități. În perioada 1922—1940 au fost realizate numeroase filme din care merită să fie menționate **Pe ulițele Istambulului** de Muhsin Ertugrul, personalitatea cea mai reprezentativă a cinematografului turc, și **Trezirea unei națiuni,** despre Războiul de Independență, în care se simte influența cinematografului sovietic.

1 **Actorul-vedetă Ahmet Tarik Tekce, prototipul unui erou în aparență răutăcios și ironic, în realitate victimă tragică.**

2 **Revelația ultimilor ani: actrița Selma Güneri (alături de Ediz Hun) în filmul de debut al regizorului Takatli,** Cele din urmă păsări.

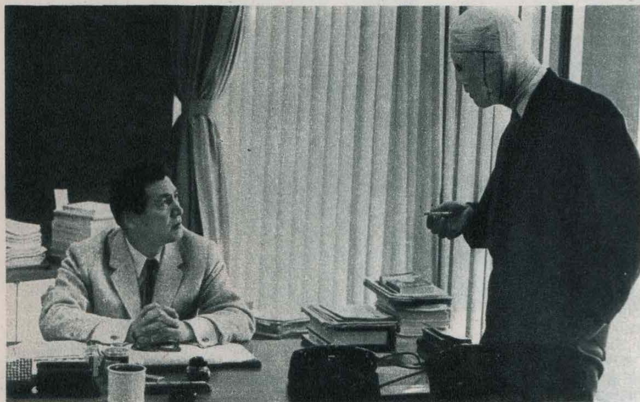
DE LA TEATRU LA FILM

Despre un adevărat cinematograf turc se poate vorbi însă numai din 1950, cînd își face apariția o nouă generație, formată exclusiv din oameni de teatru, care doresc să devină cineaști. Aducînd cu ei un suflu proaspăt, ei sînt primiți cu bucurie de public. Succesul comercial pe care îl obțin primele lor realizări le dau posibilitatea să sporească numărul filmelor și să acumuleze astfel o oarecare experiență. Dar criza de creație determinată de o insuficientă experiență și cultură nu întîrzie să se cuibărească în activitatea acestor entuziaști, care, după ce încearcă diferite modalități de a continua opera începută, sfîrșesc prin a se epuiza și a se repeta. Nu putem trece peste această perioadă fără a aminti de trei regizori cu o personalitate dintre cele mai interesante: Lutfi Akad, Orhon Ariburnu, și Atif Yilmaze.

Primul a debutat în 1949 cu **Ucide-ți-o pe P...,** care poate fi considerat ca cel mai frumos film din istoria cinematografului turc. A realizat apoi o serie de filme polițiste, dintre care cel mai important este **În numele legii** cu Ayhan Işik, superstarul cinematografiei turcești. Este primul film în care se manifestă o critică socială. Regizorul are o înclinație către suspens și către montajul accelerat. El a mai semnat

TOKIO Speranțe japoneze

Canalia, filmul pe care îl realizează în 1965 Kaneto Shindo, în ciuda calităților artistice demne de autorul Insulei nu a fost bine primit de public.



Ce se întîmplă oare cu cinematografia japoneză?

Merg lucrurile ca pe roate?

Iată ce se întreabă lumea de la o vreme. Anul acesta Japonia nu a fost prezentă la Festivalul de la Cannes. La cel de la Berlin nici atît. Deși pînă mai ieri se afla în ambele competiții cu filme redutabile. Singura recoltă a anului 1965 au fost peliculele *Jocurile Olimpice* de Kon Ishikawa și *Barbă roșie* de Kurosawa.

Din ce în ce mai puțini oameni se duc astăzi la cinema. Rar să găsești la Tokio o sală plină de spectatori. Iar filmele care atrag un anumit public sînt nemaipomenite: numai erotism, crimă și sadism. Produse de societăți de mică amploare în căutare de succese comerciale. E o rușine pentru arta cinematografică japoneză, care sădise atîtea speranțe în inimile multor pasionați de film din lumea întreagă. Dacă stau și mă gîndesc bine, chiar mă cuprinde mirarea: de fapt e un fenomen destul de neașteptat pentru noi, japonezii, ahtierea aceasta după producții «sexy». Oare de ce?

TRAVERSĂM O CRIZĂ

După atîția ani de superproducție — peste 500 de pelicule anual — iată-ne ajunși la criza inevitabilă. Nu avem cafea de aruncat peste bord, de aceea aruncăm filme. Cele cinci mari case producătoare japoneze — despre care am mai avut ocazia să scriu în paginile revistei CINEMA — nu se încumetă totuși să-și asume riscul unor inepții, de aceea preferă să aștepte trecerea valului... stînd degeaba. Mai greu e însă pentru regizori. Ei nu pot aștepta, trebuie să lucreze ca să trăiască, dar și pentru că au cîte ceva de spus. Și atunci, își dau mîna, se desprind de marile societăți care îi subvenționau pînă acum și se hotărăsc să-și asume ei singuri riscurile.

Așa se face că astăzi, după o perioadă cu adevărat neagră, se pare că norii încep să se împrăștie: a luat ființă o societate numită Producția Independentă care pornește la un drum nou, cu idei proaspete și cinstite.

CINE SÎNT CEI CARE AU PUS BAZELE ACESTEI ÎNTREPRINDERI A CURAJULUI

Keisuka Kinoshita a lucrat 32 de ani pentru casa producătoare — una din cele cinci — Shochiku. Dar a părăsit cartierul general pentru a fi independent. Acum pregătește o serie de filme pentru televiziune.

În timpul acesta, *Kon Ishikawa* se gîndește la primul său film «independent». Ghilimelele se referă la faptul că va fi o coproducție japonezo-americană. Dar poate că greșesc — sper — iar Ishikawa va reuși să-și păstreze independența.

Shohei Imamura a părăsit — și el — societatea Nikkatsu ca să se stabilească pe cont propriu și a și înregistrat primul succes cu filmul *Curs de antropologie*, considerat ca una din cele mai revoluționare pelicule făcute la noi în ultima vreme. Același Imamura are și o agenție imobiliară. L-am întrebat cum se împacă afacerile cu arta. Mi-a răspuns: «Din păcate, nu pot face artă fără să am bani. Așa că, nevoia te învață...»

Nici actorii nu se lasă mai prejos. *Yujiro Oshikawa*, dar mai ales celebrul *Toshiro Mifune* încearcă să-și subvenționeze singuri filmele în care joacă. Mifune are deja la activ două producții turnate în Africa, demne de semnalat pentru temele lor foarte progresiste și realist tratate.

Mai interesant este cazul *Kaneto Shindo* și al casei sale producătoare care are o istorie veche de 16 ani.

1950. Martie. Kaneto Shindo își părăsește patronul: firma Shochiku Co și se apucă să facă un film împreună cu Yoshimura, pe vremea aceea unul din cei mai apreciați regizori japonezi. Pierd însă. Au trecut doi ani în care cei doi temerari au plecat armele și au lucrat pentru casele Daiei și Toho ca să strîngă bani. 1952. *Copiii Hiroshimei*. 1954. Filmul obține marele premiul al Păcii la Festivalul de la Karlovy Vary. Același 1954, an de mare cotitură pentru producția cinematografică independentă japoneză: din cauza legii ce îi oprima pe cineaștii de stînga, aceștia se gîndesc să se constituie într-o societate independentă care să le permită să lucreze fără opreliști. Pe vremea aceea «independenții» în fașă erau în număr de peste o sută. 1956. Începe prosperitatea cinematografiei japoneze. Se formează cele cinci mari societăți monopoliste de producție și de distribuție. În schimb, independenții decad, se împrăștie în cele cinci colțuri ale cinematografului japonez, întărind cu talentul lor și cu dorința de muncă, marile societăți în dezvoltare. Unul singur rezistă: Kaneto Shindo.

1960. Plin de datorii, Shindo se decide să-și lichideze casa producătoare. Dar nu înainte de a-i face onorurile cum i se cuvenea și anume realizînd un nou film. Cu bani puțini — aproape de loc — și cu cîțiva oameni: *Insula*. 1961. Marele premiu la Festivalul Internațional de la Moscova. Succes general. Filmul este cumpărat de 64 de țări. Cu beneficiile obținute, Kaneto Shindo își achită datoriile și... rezistă în continuare. Cîțiva ani neinteresanți. Apoi 1965 și filmul *Canalia*. Aceeași manieră originală de tratare, o temă bogată în idei. Fără însă nici un succes de casă.

1966. Criza marilor societăți cinematografice insuflă curaj și forță independenților. «Arta se face cu talent, iar talentul trebuie sprijinit și lansat». Aceasta este noua deviză, pe care, de nevoie o adoptă, încet dar sigur, și cei cinci giganți. Mai mult, au acceptat să ajute la distribuirea lucrărilor produse de independenți: pentru că se vînd ușor și sînt — unele dintre ele opere foarte valoroase.

Se pare deci că pentru producția independentă se ivesc — din nou, după 12 ani — zorii unei perioade fericite. «La belle époque made in Japan»..

Shinobu ITOMI

Afacerea din Ipsala, Orașul care ucide (1952), **Sadic bulgarul** (1954), **Batista albă** (1955), **Bulevardul ceții** (1959) cu Colpan Ilhan, o foarte tînără și talentată actriță, **Bicicleta cu trei roți** (1962), un studiu nereușit despre obsesiile sexuale și gelozie. Obosit de a face filme lipsite de valoare care nu s-au bucurat nici măcar de succes comercial, Akad turnează în 1963 un documentar interesant **Pădurea, darul omului.**

Orhon Ariburnu se face cunoscut la început ca poet, pentru a debuta apoi ca actor în pelicula **Păcatul tinereții**, iar în 1950 semnează regia primului său film **Comandantul Tahsin.** După care realizează **Exilul** (1951) în care apare și ca actor în rolul principal. Nici unul dintre filmele făcute ulterior (**Banii însîngerați, Întoarcerea legiunii** și **Sezonul tutunului)**, cu toată intensitatea dramatică de care au dat dovadă, nu au putut ajunge la umanismul prin care a excelat **Exilul.**

Dintre acești creatori, Atif Yilmaze se distinge poate cel mai mult prin bogăția de idei. Încă de la primul său film **Spuneți-i mamei să nu plîngă** (1951) și-a îndreptat atenția spre oamenii simpli, ale căror griji și bucurii de fiecare zi le-a descris cu căldură și umor. El abordează probleme obișnuite ale vieții cotidiene și, chiar atunci cînd se lansează în subiecte istorice, reușește să le facă mai accesibile spectatorului grație unor improvizații inteligente și originale. El știe să sesizeze punctul nevralgic al spectatorului, dorințele și preferințele lui. Dintre realizările sale merită să fie citate filmele **Copiii de la noi** și **Dragostea lui Karakaoglan** în care dă frîu liber sensibilității și generozității sale.

DE N-AR FI CENZURA

Printre ceilalți reprezentanți ai acestei noi generații mai trebuie amintiți Aydin Arakon cu filmul **Cucerirea Istambulului** (1951), Memduh Ün cu filmele **Trei prieteni** (1958) și **Farfuria spartă** (1959) în care reprezintă, într-o manieră sentimentală, viața cotidiană a oamenilor obișnuiți. Ca producător el a descoperit mulți actori talentați.

Între cineaștii turci figura cea mai reprezentativă rămîne însă Metin Erksan. Și-a început cariera cinematografică scriind critici înflăcărate pe care însă nimeni nu le citea. În 1962 a realizat **Pămîntul** sau **Viața trubadurului Veyesel.** Filmul a fost interzis de cenzură. Mai tîrziu, spășit, realizează cîteva filme lipsite de importanță, stîngace, dar care se bucură de succes comercial. În anul 1958, își reamintește de misiunea sa și creează **Eroii celor nouă munți.** Rezultatul: este din nou ostracizat și nevoit să producă filme fără importanță. În 1961 semnează **De aici începe noaptea** și în 1962 **Răzbunarea șerpilor,** acesta din urmă dedicat țăranilor săraci din Anatolia. Cenzura interzice filmul. De data aceasta însă, puternic sprijinit de presă, Erksan nu se lasă bătut, perseverează și reușește să-și arate filmul președintelui republicii de la care obține mînă liberă. Lupta e cîștigată. Această victorie devine purtătoarea de cuvînt a cinematografiei progresiste turcești, iar sălile de vizionare un cîmp de luptă între progresiști și reacționari. Filmul obține o a doua victorie foarte importantă: succesul de public. Regizorul mai face două pelicule **Viața amară** (1963) și **Vara secetoasă** (1964), film distins cu Marele premiu la Festivalul internațional de la Berlin pentru realismul și originalitatea sa.

Erksan, cel mai cunoscut regizor al Turciei, nu vede nici un inconvenient în a turna și cîte un filmuleț comercial, căutînd parcă să dovedească că ceea ce face, rău sau bine, nu este niciodată întîmplător.

Stela KINTESCU

lilian GISH



În ziua de 14 octombrie s-au aprins șaptezeci de lumînărele pe tortul făcut cu ocazia zilei de naștere a Lilianei Gish. Marea actriță a intrat în cel de-al 71-lea an de viață, încununată de o muncă laborioasă, continuă.

Desigur ar fi putut de mult să se retragă de pe scenă și de la televiziune și să-și permită un «dolce farniente» într-una din vilele confortabile din Florida, California sau Noua Anglie. Însă, o astfel de existență calmă, depănarea unor zile asemănătoare între ele ca două picături de apă, ar fi corespuns oare naturii active a Lilianei Gish? Numai aparent ea este debilă, flexibilă ca o trestie în suflarea vîntului puternic, în realitate — ca actor și ca om — are un caracter de fier, o rezistență greu de întîlnit, o disciplină severă. Ea arde și azi, aceeași flacără vie ca și în anii trecuți. Cîți ani? Treizeci, patruzeci sau cincizeci? Șaizeci și cinci. În anul 1901, Liliana Diana Gish, în vîrstă de cinci ani, purtînd pseudonimul teatral de Lilian Niels, a debutat într-un garaj transformat în sală de teatru, în localitatea Rising Sun din statul Ohio.

LILIAN ȘI SARAH BERNHARDT

Copilăria Lilianei Gish amintește scenariile filmelor americane de mare succes, produse de Casele «Edison», «Vitagraph» și «Biograph». Viitoarea stea a scenei și ecranului s-a născut într-o familie modestă. Tatăl era cînd comis-voiajor, cînd fabricant de bomboane, cel mai adesea în căutare de serviciu, călătorind necontenit dintr-un oraș în altul. Voiajele dese și îndelungate ale soțului au contribuit la descompunerea acestei familii, soția mereu singură, avînd de întreținut doi copii (fiica cea mică, Dorothy s-a născut în 1897). Mrs. Gish a încercat diferite profesiuni, iar o dată, cînd au lipsit banii pentru plata mobilei cumpărate în rate, s-a hotărît să-și încerce norocul și pe scenă. A auzit de altfel că actorii sînt mai bine retribuiți decît vînzătorii din marile magazine universale. Poate că nici nu era adevărat, însă munca pe scenă avea o parte pozitivă pecuniară: la nevoie puteau fi



Una din rarele apariții pe ecran ale actriței după ce intrase în dizgrația Hollywoodului: în filmul La miss Susie Slagh.

folosiți și copiii. Aproape în fiecare piesă exista un mic episod cînd pentru Lilian, cînd pentru Dorothy. Și astfel au început turneele nesfîrșite, de la un capăt la celălalt al Statelor Unite. Mica Lilian Gish a reușit la vîrsta de nouă ani să joace la New York alături de cea mai mare dintre cele mai mari artiste, alături de Sarah Bernhardt.

LILIAN ȘI MARY PICKFORD

În perioadele interminabilelor turnee teatrale, d-na Gish s-a împrietenit cu d-na Smith, a cărei fetiță Gladys apărea ca și Lilian, din cînd în cînd pe scenă. Ani de zile ambele doamne au dus menajul împreună. Mai tîrziu drumurile celor două familii s-au despărțit, și poate nu s-ar mai fi întîlnit niciodată, dacă nu ar fi existat cinematograful. Într-o zi la Baltimore, d-na Gish cu fiicele s-a dus la «nickelodeon», atît de modern pe atunci, să vizioneze noul program. Cît de surprinsă a rămas, cînd în mica comedie *Lena și gîștele* a Casei de filme «Biograph» a recunoscut în eroina principală pe Gladys Smith. A fost suficient acest lucru pentru ca să-și revadă vechea prietenă la New York, unde aceasta lucra acum. În atelierele casei «Biograph» la nr. 11, pe avenue 14, a avut loc întîlnirea. Gladys Smith se numea acum Mary Pickford și făcea parte din colectivul artistic al d-lui Griffith. Datorită protecției acesteia, ambele surori au fost angajate ca artiste de Griffith, primind fiecare cîte cinci dolari pe zi. Regizorul nu prea putea să le distingă la început și de aceea a decis ca Lilian să poarte în păr o panglică roșie, iar Dorothy una verde. În septembrie 1912, surorile Gish debutează în rolurile principale într-un film senzațional, scurt, intitulat **Dușmanul invizibil**. Critica binevoitoare a scris despre ele că «aceste fetițe pline de grație nu sînt încă artiste, ce e drept dar se află pe calea cea bună».

LILIAN ȘI DAVID GRIFFITH

Lilian Gish datorează întreaga ei carieră artistică lui David Wark Griffith. El a fost nu numai maestrul ei, dar și un prieten devotat, care a ajutat-o în alegerea și studierea rolurilor, indiferent dacă erau mici, secundare, sau de prim plan și importante. În colectivul lui Griffith artiștii nu știau niciodată pînă în ultima clipă ce roluri vor juca, și nimeni nu se ofensa dacă după un rol important căpăta unul aparent neimportant. Lilian Gish a jucat rolul Elsei Stoucham în **Nașterea unei națiuni**, unul din personajele principale ale filmului, pentru ca apoi în **Intoleranță** să apară o clipă, figurînd o femeie legănînd un copil, simbolizînd trecerea timpului. Colaborarea cu Griffith a durat zece ani, de la **Dușmanul invizibil**, în 1912, pînă la **Cele două orfeline**, în 1921. În acești zece ani s-a schimbat cu totul structura cinematografului. Filmul, din distracție ieftină, populară, aproape distracție de bîlci, a avansat la rangul de spectacol select și, ce este mai important, a devenit artă. La începutul anilor douăzeci, se vorbea deja despre o artă nouă, arta filmului. Un eminent creator al acestor preschimbări a fost David Wark Griffith, iar Lilian Gish a participat activ la procesul de transformare a cinematografului. Filmele în care apărea erau tot atîtea jaloane pe calea dezvoltării celei de a 10-a Muze: **Nașterea unei națiuni**, primul film artistic de lung metraj, **Intoleranță** — o dizertație filozofică și în același timp prototipul tuturor filmelor gigantice în felul lui **Ben Hur** și **Cleopatra**, **Inima lumii**, film din timpul primului război mondial, în care Lilian a jucat rolul unei fete franceze de la țară, film turnat chiar pe front. Iar în anul 1919 — **Crinul zdrobit**, unul dintre cele mai frumoase filme lirice din lume, neuitat datorită creației Lilianei Gish în rolul unei sărmane fete persecutate, victimă a unui tată sadic.

PERSEVERENȚĂ

Aproape toate rolurile în care a jucat Lilian Gish în filmele lui Griffith au un caracter asemănător și reflectă imaginea psihică și fizică a idealului feminin, pe care realizatorul le-a găsit în literatura engleză victoriană. Fragilitate, delicatețe și candoare — iată însușirile eroinelor lui Griffith. Toate sînt persecutate de oameni răi și de soartă. Însă niciodată nu se lasă învinse, și chiar atunci cînd sînt nevoite să cedeze forței brutale, luptă pînă la sfîrșit, cîteodată pînă la moarte, ca în **Crinul zdrobit**.

Artista a sculptat cu grijă și dragoste toate personajele redate de ea pe ecran. Obișnuită de Griffith cu sistemul probelor, reușea zile și săptămîni întregi să repete, în atelierul pustiu, fiecare pas, fiecare gest, fiecare expresie a figurii. Scena principală a maltratării din **Crinul zdrobit** a repetat-o trei zile și trei nopți — pentru ca secvența să dureze de-abia zece minute. Lilian și-a dat seama, și aceasta foarte curînd, chiar din 1913, că în versiunea mută a filmului, cea mai importantă problemă este expresia figurii actorului. Formată la școala realistă a lui Griffith, eroina **Crinului zdrobit** acorda o deosebită importanță observării directe a mediului în care avea loc acțiunea filmului, iar atunci cînd era posibil se documenta amplu și conștiincios. Atît probele cît și documentarea erau ceva nou, — și pentru foarte multe persoane din Hollywood — ceva neobișnuit. Poate chiar extravagant și inutil. King Vidor care a regizat **Boema** cu Lilian Gish, a rămas uimit de cererea ei de a i se organiza repetiția tuturor secvențelor, încă înainte de a se construi decorurile și a se monta camera. Scena morții lui Mimi a fost jucată atît de realist, încît a provocat în atelier cîteva clipe de panică. Se poate oare să-ți reții respirația atîta timp? Dar poate că i s-a întîmplat într-adevăr ceva artistei? Nimeni din echipă n-a știut că înainte de a începe filmarea, Lilian Gish a petrecut zile întregi în spitalul de tuberculoși. Ea a observat acolo crizele de tuse, a vorbit despre această teribilă boală cu zeci de pacienți, infirmiere și doctori. Astfel a fost această artistă, despre care Griffith spunea: «Cea mai mare actriță de film, din cîte am cunoscut și cel mai riguros caracter feminin pe care l-am întîlnit».

BUN GUST

După ce s-a despărțit Lilian Gish a semnat un contract cu casa «Metro-Goldwyn-Mayer» pentru realizarea a șase pelicule timp de doi ani. Ca onorar a primit o sumă astronomică pe atunci, de 500 mii de dolari. Artista avea dreptul să-și aleagă scenariul, regizorul și partenerii. Casa producătoare a făcut tot ce a putut... ca s-o distrugă pe Lilian Gish. Despre acest lucru scrie în coloanele revistei «Sight and Sound» o altă stea distrusă de Hollywood — Louise Brook. De ce acestea intenții nesăbuite? Motivul de bază a fost faptul că Lilian Gish își lua munca prea în serios, dorea ca fiecare film al ei să însemne ceva, să fie o operă de artă. Datorită cerbiciei ei și eforturilor depuse, și contrar dorințelor potentaților filmului care urmăreau doar cîștigurile de casă, s-au creat adevărate opere de artă ca: **Boema** sau **Litera roșie** realizate de Victor Seastrom (în Suedia, Sjöstrom). De asemenea s-a realizat neuitatul film *Vîntul* de același Seastrom, unul din cele mai frumoase dintre ultimele filme mute. Însă M.G.M. a reușit ceea ce urmărea: profitînd de neajunsurile familiale ale Lilianei Gish (boala mamei) a silit-o să joace într-un film slab cu un regizor slab: **Dușmanul** al lui Fred Niblo. Încasările au fost un fiasco total și producătorii au reziliat contractul, renunțînd la cel de-al șaselea film. Strălucita actriță a rămas fără angajament, se spunea despre ea că este un om sfîrșit. Și doar nu avea decît 33 de ani.

TALENT

Și aici, contrar tuturor prevederilor, nu a avut loc un



Lilian Gish cu sora ei Dorothy în filmul de debut Dușmanul invizibil.



Tudor VIANU

«Cine vrea să priceapă ce se petrece sub ochii noștri și pe ce căt s-a angajat omenirea — notează undeva Tudor Vianu — trebuie să se gîndească și la puterea de expresie atît de sporită și atît de universală a cinematografului de azi».

Acestui imperativ îi răspunde scriitorul și esteticianul, omul de înaltă cultură și sensibilitate care a fost Tudor Vianu în cele cîteva, puține dar substanțiale, pagini pe care le-a dedicat filmului.

LECȚIA NECESARĂ A LUCRURILOR VĂZUTE

O preocupare permanentă pentru problemele artei filmului e greu să descifrezi în scrisul lui Vianu (dintre artele spectacolului, teatrul rămîne preferatul său!) aria sa de referință în majoritatea problemelor estetice abordate limitîndu-se la literatură și la artele clasice. Nu este vorba doar de o reținere a teoreticianului în fața acestei arte care încă își descifrează drumurile tinere și nici de ignorarea ei superioară. Cultura umanistului formată cu precădere la școala cuvîntului scris, accede doar incidental în zona vizualului. «**Pentru că sînt un om (...) care mai mult am citit decît am privit, am învățat mai mult din cărți decît din imagini, mă resimt în felul culturii mele... cerînd mereu cuvintelor tipărite în cărți știri despre lucruri și oameni, cultura are mai mult un sens generalizator filozofic**» — mărturisește Vianu în paginile **jurnalului** său.[1] Lumea modernă «privește mult»; omul secolului nostru «se instruiește prin ochi»; mijloacele noi de cultură «se adresează ochiului, privirii sale»; deci, «**pentru a-mi tămădui metehnele am de gînd să mă duc zilnic la cinematograf** (s.n.), **să-mi petrec serile la televizor, să citesc trei reviste ilustrate pe săptămînă, să privesc afișele, să revăd muzeele și să primesc astfel lecția necesară a lucrurilor văzute**»[2] — conchide cu modestie eruditul.

COORDONATE

În momente cruciale ale dezvoltării artei cinematografice — în epoca de glorie a marelui mut și a zorilor sonorului sau în anii de bilanț ai primului deceniu postbelic, Vianu intervine în discuție cu puncte de vedere personale, solid argumentate. Impresionează temeinica sa informare în domeniul teoriei cinematografice, discutarea tuturor problemelor de la cel mai înalt nivel al gîndirii de specialitate. Se remarca mai demult, tot în cuprinsul acestei reviste,[3] similitudinea tezelor susținute de profesorul Vianu în anii 1925—1928[4] cu estetica lui Cannudo, Delluc, Moussignac, Eisenstein, Pudovkin, Arnheim și Balasz, esteticieni ai artei filmului, de mare prestigiu. Se sugera chiar — poate hazardat — o anumită prioritate pe care savantul român ar fi avut-o în formularea unor teze de bază ale esteticii cinematografice. Important mi se pare însă a sublinia unele coordonate principale, evidente în scrisul lui Vianu despre cinematograf:

a) Vianu abordează fenomenul cinematografic pornind de la teorie, de la «problemele esteticii cinematografului» pe care le cunoaște mai întîi din bogata sa lectură și pe care apoi le confruntă cu experiența sa de spectator; el atacă frontal, fără prejudecăți, problemele filmului, intuind anacronismul pe care-l reprezintă «tăcerea ciudată sau timiditatea» cu care ele sînt înconjurate;

b) discută fenomenul cinematografic în complexul civilizației și culturii epocii moderne, raportîndu-l permanent la celelalte arte, la aspectele materiale și sociologice adiacente, fără a uita însă vreodată necesitatea definirii valențelor specifice noii arte;

c) urmărește atent devenirea artei cinematografice, examinîndu-și critic propriile idei, în lumina transformărilor insolite pe care cea de-a șaptea artă le-a suferit în ultimele decenii.

„**Produsul artistic cel mai caracteristic al civilizației tehnice moderne «Cinematograful»** — scrie Vianu — **prezintă acea caracteristică trăsătură, că printre invențiile tehnice ale timpului, rolul său nu este de a spori confortul vieții sau de a ajuta la producerea de noi bunuri materiale, ci de a contribui la cultura noastră spirituală, ocazionînd un nou gen de satisfacții estetice și punîndu-le la îndemînă un nou instrument de cultură și cercetare științifică. Studiul cinematografului în sensul urmărit aci pune așadar în discuție problema raporturilor între tehnică și cultură (...), una dintre cele mai caracteristice probleme ale epocii noastre**».[5]

Depășirea antinomiei «tehnică-cultură», «tehnică-artă» devine piatra de încercare pentru umanistul modern: tot aci își are obîrșia «motivul adînc al prejudecăților anticinematografice» pe care le manifestă «**omul cu educație exclusiv umanistă, preferînd natura tehnicii, retrăgîndu-se ca de ceva odios de cîte ori întîlnește mașina.**» Atunci cînd «**mașina nu ne va mai înstrăina, ci vom vedea în ea numai ocaziunea unor posibilități incalculabile de rafinare artistică, într-o direcție fără îndoială independentă**»[6] estetica cinematografului își va fi formulat unul dintre adevărurile fundamentale. După mai bine de trei decenii de la intuirea acestui adevăr, Vianu reia ideea dezvoltînd-o magistral în rînduri de caldă înțelegere și prețuire a cinematografului, o adevărată «laudă» a celei de-a șaptea arte: «**Cinematograful este rezultatul cel mai înaintat al tehnicii în sforțarea ei milenară de a da o întrupare a imaginației artistice a omului. Înainte de a exista în sunete și cuvinte, în piatră, în urma creionului pe hîrtie sau în alăturarea culorilor, misiunea artistului combinată din datele observației, a existat numai în fantezia sa. «Io mi servo di una certa idea», zicea Rafael. Artistul se călăuzește de o viziune interioară, de o reprezentare apărută mai întîi închipuirii sale. Pentru a-i da trup acesteia și pentru a o comunica, artiștii tuturor timpurilor au extras minereul colorant și l-au amestecat cu sucul uleios al semințelor pentru a obține culori durabile, au ascuțit trestia și au făcut un styl cu care să poată lăsa urme vizibile pe papirus sau pe pergament, au cioplit piatra cu ciocanul și dalta, au înmlădiat metalul în foc, au ros metalul cu acizi sau au săpat șanțuri în placa de lemn, au încins cuptoare în care au ars figuri fasonate de caolin și feldspat, pentru a le face dure, albe și strălucitoare, au înălțat blocuri mari pe planul înclinat pînă în vîrful piramidelor sau le-au tras cu scripetele pe culmile edificiilor înalte, au potrivit pietrele bolților și le-au sprijinit pe ziduri, pe contraforți. Dealungul întregii istorii a artei, tehnica a secundat-o pentru a întrupa în materialele naturii, cunoscute mereu mai bine, sau în cele obținute pe cale artificială, viziunile fanteziei artistice. Dar oricît de mare a fost ingeniozitatea sau îndemînarea artiștilor, imaginația lor a rămas totdeauna superioară mijloacelor folosite pentru a o întrupa. Arta s-a izbit totdeauna de limite și a trebuit să se resemneze. Michelangelo, izbind cu dalta statuia care nu putea vorbi, este poate un mit, dar care exprimă limitarea fatală a artelor. Cinematograful ne apare deci, față de lungul trecut al artelor, drept produsul încercării celei mai departe împinse a tehnicii, de a exprima întregul cuprins al fanteziei artistice. Raporturi de timp sau de spațiu, care n-au putut fi niciodată figurate, strălucirea de lumini rămase neexprimate, reacțiile cele mai fine ale fizionomiei, nesfîrșitele relații ale omului cu mediul său natural sau de lucru, întreaga varietate senzorială a lumii revenite în sintezele fanteziei se întrupează în realizările contemporane ale cinematografiei sonore, vorbitoare și colorate... Cinematograful este deci produsul artistic cel mai caracteristic al civilizației tehnice moderne și acel care se întoarce cu cel mai mare folos asupra ei, înmulțind mijloacele de cultură și de desfătare artistică ale lumii de azi**».[7]

B.T. RÎPEANU

1) «Cinematograf» în **Jurnal**, Editura pentru Literatură, 1961, p. 152.
2) «Citire și privire», Op. cit. p. 108—109.
3) E. Voiculescu: «Tudor Vianu, teoretician al artei cinematografice». Revista «Cinema» nr. 3/1965.
4) «Estetica cinematografului» în «**Fragmente moderne**. Editura «Cultura Națională», 1925.
«Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii» — expunere ținută sub auspiciile Institutului Social Român la 13 mai 1928, apărută în patru numere consecutive ale «Adevărului literar și artistic» din același an (7,14 și 28 octombrie; 4 noiembrie) și apoi în volumul **Politica culturii**, Editura Institutului Social Român, 1931.
5) «Cinematograful și radiodifuziunea în politica culturii» Op. cit. p. 433.
6) «Estetica cinematografului», Op. cit. p. 61.
7) «Cinematograful», Op. cit. p. 150—151.

apus, ci zori noi în cariera artistică a Lilianei Gish. După un debut nu prea reușit în filmul sonor, steaua de cinema s-a întors la teatru, după o pauză de 20 de ani. Broadway însă era cu totul alt Broadway decît cel din timpul primei ei tinereți. I-a trebuit curaj ca să joace, ca prim rol, pe Elena din «Unchiul Vania» de Cehov. A reușit și a reușit strălucitor. Lilian Gish a devenit o stea de teatru cu un repertoriu neobișnuit de larg, începînd cu Shakespeare și terminînd cu comediile americane moderne. Nu-și limita activitatea numai la teatru (în America și Anglia). A apărut destul de des în fața microfonului, iar vocea ei era cunoscută de milioane de ascultători ale posturilor de radio. Din cînd în cînd a mai apărut și pe ecran, însă Hollywoodul ostil nu i-a încredințat roluri interesante. De-abia în anul 1944 a jucat într-un film mai ca lumea al Casei Paramount, rolul unei domnișoare bătrîne, proprietara unui pension, care își ajuta locatarii, studenți la medicină. Filmul se numea **La miss Susie Slagh** și a fost regizat de John Berry.

Către sfîrșitul anilor patruzeci, în fața actriței se deschide un nou teren de activitate: televiziunea. Aci a reușit ea să realizeze pentru «Philco Theater» un vis vechi — să arate meritele lui Griffith în dezvoltarea artei cinematografice. Scenariul intitulat **Gloria argintie**, scris în 1939 și avînd același subiect, a fost respins de producătorii de filme. Poate că nu le-a plăcut că se amintea de existența unui oarecare Griffith, care încă mai trăia, deși fusese înmormîntat în uitare. Poate nu a fost pe gustul lor că același mare maestru al cinematografului li se adresa direct cu aceste cuvinte: «*Ați luat în labele voastre această artă, care deschidea drumuri noi adevărului și frumosului, și ați înjosit-o pentru ca să cîștigați cît mai mulți bani*». În transmisia de la televiziune, contrar tuturor previziunilor, această frază nu a fost omisă.

BUN GUST, PERSEVERENȚĂ, TALENT

Lilian Gish a împlinit șaptezeci de ani. În ultimii zece ani nici o clipă nu a încetat de a fi activă. A jucat în filme, în Anglia și America, a apărut pe scenă, iar una din piesele în care a jucat «Este departe drumul pînă acasă» a obținut, în anul 1960, premiul Pulitzer și bunăvoința criticii new-yorkeze. În ultima piesă — jucată în decembrie 1965 — actrița trebuia să și cînte. Lilian Gish de data asta s-a speriat. Cum să înveți să cînți la bătrînețe, cînd nu ai cîntat niciodată înainte? De luat lecții nu putea fi vorba, timpul era prea scurt. Și atunci actrița a găsit o soluție — melodeclamația. Și a înscris încă un triumf în lunga sa carieră artistică.

«Ce este mai important în meseria de actor?» a fost întrebată o dată Lilian Gish. «Trei lucruri — a răspuns ea: bunul gust, perseverența și talentul». Modestia, care merge mînă în mînă cu adevărata valoare este a patra însușire a marelui și vigurosului talent al Lilianei Gish.

Jerzy TOEPLITZ

DIN ISTORIA FILMULUI ÎN ROMÂNIA

Primul film sonor

Navigînd încă în 1929 — trei ani după apariția vorbitorului — în apele atît de liniștite ale filmului mut, proprietarii sălilor noastre cinematografice, cuprinși de panică la perspectiva unor cheltuieli suplimentare pe care le presupunea introducerea «sonorului», practicau binecunoscuta politică a struțului. Prefăcîndu-se că ignoră filmul sonor, cei de la noi afișau o rezervă, mai precis o ostilitate declarată față de turbulenta experiență a fratilor Warner din Hollywood.

Dar de vreme ce eram obligați să ținem, vrînd-nevrînd, pasul cu restul lumii, marea minune se produse și la noi. Astfel, în ziarul «Dimineața» din 11 oct. 1929, în timp ce în pagina treia citim un mic articolaș consolator, intitulat **«Soarta filmului mut»**, în care se spunea că: **«o recentă statistică întocmită în America a avut darul să demonstreze că filmul mut nu a murit încă»**, că **«din 20.000 de săli nu există decît 3.000 echipate pentru film vorbitor»** și că **«de aceea toate firmele mari anunță o bogată producție de filme mute»**, în același ziar, în pagina opta, apărea un mic anunț de 2x4 cm. în chenar, care suna așa:

«CE ESTE FILMUL SONOR?»

Atît. Sub diverse variante: cînd vine? unde vine filmul sonor? anunțul se repetă în zilele următoare, strecurat discret printre reclamele ce vesteau ultimele premiere mute ale vedetelor blazonate — Mojukin, Garbo, Brigitte Helm, Jannings sau ale unor debutanți priviți cu interes, ca o oarecare Marlene Dietrich (ale cărei recente apariții în **Vipera** și **Sărut mina, doamnă!** lăsau să se întrevadă certe posibilități dramatice).

Ziarele din 19 octombrie dezvăluiră în sfîrșit secretul, anunțînd sala: TRIANON (actualul cinema «București»), care va prezenta **«peste cîteva zile, cel mai mare eveniment cinematografic**, FILMUL SONOR: THE SINGING FOOL (Cîntărețul nebun) cu **Al. Jolson»**. Se menționa că, deși **«instalațiile pentru redarea filmelor sonore au necesitat investițiuni și cheltuieli extraordinare»**, cu toate că prezintă **«cel mai bun film sonor din cîte s-au făcut pînă în prezent»**, cu toate că mai prezintă două minunate completări (era vorba de două scurt metraje muzicale, unul cu Benjamino Gigli, care cînta o scenă din «Cavalleria Rusticana» și altul cu jazzul lui Abe Lyman), cu toate că filmul nu va mai fi jucat în nici un alt cinematograf din toată țara, TOTUȘI pentru a da posibilitate tuturor să admire această minune a artei cinematografice, s-au redus prețurile de intrare.

Și astfel, seara de 26 octombrie 1929, așteptată cu înfrigurare de cei care învestiseră o avere în film și în aparatură, cu nespusă curiozitate de marele public, cu neîncredere și ostilitate de critica partizană a vechii formule, avea să marcheze apariția filmului sonor în România.

«CÎNTĂREȚUL» ȘI RECORDUL DE DURATĂ

Cum era de așteptat, spectacolul dezlănțui vii polemici. Se creară două tabere. De o parte negustorii, fanatici apărători ai unui nou sistem care-i costaseră milioane, ajutați de presa de specialitate, în speță fosta revistă «Cinema», care susținea «sonorul». De alta, critica și esteții, aprioric ostili oricărei inovații care tindea la tulburarea artei mute. Între ele, derutat, marele public bucurîndu-se copilărește de această nouă jucărie, dar întorcîndu-se repede către vechea formulă, atît de familiară.

Deocamdată, filmul bătu recordul de durată (el ținu afișul neîntrerupt la Trianon, timp de 51 de zile, de la 26 octombrie la 15 decembrie 1929). Produs de casa Warner Bross. care lansase în 1926 primul film impropriu numit sonor: DON JUAN și în 1927 sonorul parțial vorbit CÎNTĂREȚUL DE JAZZ, cu același Jolson, filmul THE SINGING FOOL, cronologic al doilea din lunga serie lirică Warner — Jolson, era o melodramă integral vorbită, dar mai ales cîntată. Șlagărul filmului,«Sonny Boy», un blues patetic, compus special de Dreyer și Rose, cîntat în manieră neagră de Jolson, cuceri de la început publicul, care trecu peste faptul că nu înțelegea o iotă din englezeasca vorbită pe ecran. Căci, în mod cu totul neobișnuit, filmul a fost prezentat fără nici un insert, fără nici un subtitlu românesc. Abia pe ziua de 7 noiembrie ziarele anunțară că TRIANON-ul, sărbătorind jubileul de 200 de spectacole cu FILMUL SONOR, prezintă ediția nouă a filmului cu «dialoguri românești copiate pe film».



...Sonny Boy cîntat în manieră neagră de Al. Jolson.

Un alt detaliu senzațional. Filmul nou, sonor rula neîntrerupt. Cronicarul de la «Universul» scria: **«și cu atît mai mult sîntem impresionați de cele văzute pe ecranul de la TRIANON, cu cît am putut urmări acțiunea fără nici o întrerupere, pauzele dintre acte fiind înlăturate»**. (Pentru cei ce nu știu, amintim că pe atunci filmele rulau cu pauze de aproximativ 5 minute între fiecare act. Și cum orice film normal avea peste 10 acte, putem admira calmul spectatorului de odinioară).

Din frontul apărătorilor sonorului desprindem, la întîmplare, o suspect de entuziastă cronică în «Universul»: **«Ultima inovație în această artă și tocmai aceea care va aduce cinematografia pînă la apogeu, este fără îndoială filmul sonor, pe care l-am văzut și «auzit» la Trianon».**

PRO-SONOR

Apărătoarea breslei cinematografiștilor, revista «Cinema», în numărul 122 din 16 oct. și nr. 124 din 16 noiembrie, publica sub semnături diferite, articole admirative, pe diverse tonuri, lirice, vehemente, agresiv sentențioase, din care notăm cîteva pasaje semnificative. Sub semnătura lui N. Cassvan: **«Eram revoltat la început cînd filmul sonor și vorbitor căuta să tulbure grandoarea elocventă a ARTEI MUTE. Mi se părea că sunetul, graiul, va răpi farmecul imaginilor animate, îl va transforma într-un spectacol vulgar, mecanic, lipsit de elemente artistice. Eram un dușman al filmului sonor și așteptam cu nerăbdare să-l atac cu vîrful condeiului. Cei din jurul meu simțeau la fel și toți eram gata să pornim cruciada împotriva intrusului vorbăreț și zgomotos. Cînd însă am asistat la strălucita premieră de la Trianon, am introdus în teacă vîrful ascuțit al stiloului și cei de lîngă mine au imitat spontan gestul fără a fi influențați cîtuși de puțin de atitudinea mea. Dezarmați în fața acestei minuni tehnice, am plecat gînditori, încă sub influența puternică a dramei. Subiectul nu e de loc complicat, totul e simplu, acțiunea, dialogurile, sentimentele care cirmuiesc eroii, și totuși THE SINGING FOOL te uimește și te atrage. Colaborarea dintre film, radio și disc a plăcut publicului de azi și aceasta este principalul. Iar dacă mai amintim că publicul nostru este foarte dificil, vedem lămurit victoria filmului sonor și vorbitor pe toată linia».**

Paul Constantin, semnatarul articolului **«Am văzut și auzit CÎNTĂREȚUL NEBUN — film sonor și vorbitor»**, este patetic și optimist. **«Mergeam să aplaud o minune a științei»** — mărturisește el — **«și m-am înapoiat bogat, cu o simțire nouă, izvorîtă în fața unei victorii a unei arte noi,**

cinema

MERIDIANE

În fața tribunalului istoriei







Realizat după scenariul lui Vladimir Vladimirov de veteranul cinematografiei sovietice, Friedrich Ermler, filmul turnat recent în studiourile din Leningrad are ca erou principal pe Sulghin, nume foarte cunoscut de generația Revoluției din Octombrie. Boier, mare proprietar, Sulghin era trup și suflet în slujba tronului Rusiei și apăra interesele țarului în fața valului revoluționar mereu crescînd. Învins, el fuge cu ultimii dușmani ai Republicii Sovietelor. Ajuns în străinătate, continuă să țească intrigi și să treacă, de cîte ori reușește, frontiera Uniunii Sovietice ca să recruteze oameni. Spre sfîrșitul celui de-al doilea război mondial Sulghin este surprins de soldații sovietici în Iugoslavia și arestat.

Filmul relatează tocmai viața frămîntată a acestui om și nu comportă decît două personaje. Sulghin și Istoricul. Iar rolul lui Sulghin este jucat de... Sulghin în persoană. Sulghin cel de azi care îl acuză pe Sulghin cel de odinioară. Un Sulghin bătrîn cu barbă albă care se plimbă prin Leningrad discutînd cu Istoricul. Autorii i-au lăsat întreaga libertate de exprimare, chiar dacă de multe ori el susține idei greșite. Un film emoționant și convingător, realizat cu mijloacele ciné-vérité-ului.

care se introna o dată cu prima rază de lumină sonorizată (sic) ce țîșnea pe ecranul alb și prin pîlnia vorbitorului».

«Să convenim că filmul vorbitor nu este nici teatru mediocru, nici cinematograf inferior, amestec al calităților și defectelor acestor două manifestări ale gîndirii, ci o artă nouă plină de sevă și de posibilități, pe care dacă încă nu le putem afirma, le întrezărim însă în această formă a frumosului».

CONTRA-SONOR

În fruntea taberei scepticilor se situa pe atunci criticul D.I. Suchianu, care ca și Chaplin, René Clair, Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov, la începuturile sonorului scria în «Adevărul literar și artistic» din 3 nov. 1929: **«Am avut sîmbătă seara aceeași voluptate simplă și emoționantă pe care am încercat-o în ziua cînd prima oară am început a merge pe bicicletă sau cînd am întrebuințat volanul unei trăsuri automobile. Plăcerea enormă și plină a copilului, care a căpătat o jucărie deosebită de cele curente. Dar arta propriu zisă n-are ce căuta aci. Și, iată în mod rezumativ, cîteva argumente. Mai întîi vocea are o sonoritate de dincolo de groapă — sau dacă preferați o asociație de idei mai puțin macabră, pare a izvorî dintr-un butoi. În al doilea rînd are o putere capabilă să spargă toate timpanele».**

«Nu vreau să par retrograd — scria în continuare criticul. **Sînt încîntat că acest lucru, tehnicește impresionant, care e filmul vorbitor, există. Sînt încîntat că a început a veni și în România. Doresc din tot sufletul să nu încetăm să avem în București unul sau mai multe localuri special afectate filmului vorbitor. Îmi propun să nu scap unul. Dar simt că e de datoria mea să adaug că ar fi o rătăcire a bunului gust să nu continuăm a prefera mai departe filmul mut — să nu dorim a-l vedea progresînd așa cum a progresat în ultimii ani, și să nu avem un început de ciudă împotriva filmului vorbitor, care, orice s-ar zice, a încetinit puțin avîntul recent al adevăratei arte mute».**

Revenind asupra **Cîntărețului nebun**, D.I. Suchianu redacta cu verva-i binecunoscută, un spiritual articol (tot în «Adevărul literar»), intitulat:

«PENTRU CÎTEVA DOMNIȘOARE CARE AU PLÎNS».

Iată-l reprodus parțial: **«Cîteva domnișoare au plîns la scenele patetice din filmul vorbitor, care rulează acum în București. Și atunci au conchis direct asupra frumuseții lui artistice. Că o domnișoară plînge, asta nu e surprinzător. Domnișoarele plîng oarecum prin definiție. Ele fac lacrimi așa cum face mărul mere sau diplomatul gafe. Dar a confunda arta cu fiziologia, a scoate din niște simple reflexe organice dovezi de frumusețe, este poate cam excesiv. Există un gen dramatic special care utilizează, care, am putea spune, speculează reacțiile biologice ale spectatorului. Se numește Grand-Guignol. Se poate însă aceasta numi artă?»** (Comentariu care, din nefericire, poate sluji și astăzi integral drept cronică unor melodrame mai recente de tipul **Celor 2 orfeline**, ce rulează cu succes pe ecranele noastre în anul de grație una mie nouăsute șaizeci și șase).

Constantin POPESCU

cinema

CRONICA CINEMATECII

realismul poetic

Program foarte omogen. Din patru filme prezentate în august, trei aparțin aceleiași țări, aceleiași epoci, aceleiași școli. Este curentul numit de critici: **realism poetic**, în care străluciseră mai demult Clair și Feyder, iar mai încoace Duvivier și mai ales Carné. Primul e autorul lui **Pépé le Moko**, celălalt este autorul multor filme iubite de publicul românesc: **Trubadurii diavolului (Les visiteurs du soir),Copiii paradisului (Les enfants du paradis), Suflete în ceață (Quai des Brumes), Amanții (Hôtel du Nord), Noaptea amintirilor (Le jour se lève).*** Aceste ultime două, precum și **Pépé le Moko** au figurat în programul Cinematecii.

Tot ce se găsește în filmele curentului așa-zis neorealist italian se găsea anterior în operele lui Carné. În primul rînd «populismul» și «viața străzii», poezia cartierelor sărace. Înainte de a deveni cineast, pe cînd era gazetar, cronicar de filme, el scria: **«Cînd oare cinematograful se va decide să coboare în stradă?»** Și deplora că **«filmele actuale se izolează în vas închis, fug de viață, se complac în decor și artificiu. Mă veți acuza poate de populism? Nici cuvîntul, nici faptul nu mă sperie. Să zugrăvești viața simplă a oamenilor pîrliți, să redai atmosfera trudită în care trăiesc, nu este oare mai interesant decît să pictezi agitația unui dancing?»**

Carné a avut intuiția putregaiului Europei de atunci, și l-a descris în filmele sale. A arătat cum o societate ticăloasă transformă pe oamenii de treabă în criminali. A arătat mai ales cum dragostea cea adevărată, adică acel mare amor care reclamă eternitate, nu se mai întîlnește azi decît în clasele sărace. Și duce, de altfel, la dezastru, fiindcă societatea îl împiedică și îl ucide. Gabin (în **Pépe le Moko**) știe că riscă să fie prins dacă iese din acea **Cazba** algeriană unde își are el adăpost și cartier general. Totuși o face, înnebunit de dor, sacrificînd totul pentru a-și revedea iubita (Mireille Balin). Acelasi Gabin, în **Quai des Brumes (Suflete în ceață)**, soldat dezertor, se îmbarcă pe un vapor spre alte continente: dar cîteva ceasuri înainte de plecarea vasului, debarcă. Nu poate trăi fără iubita lui (Michèle Morgan). Și este ucis.

În **Hôtel du Nord** (la noi a rulat sub titlul: **Amanții**) cei doi tineri (Annabella și Jean Pierre Aumont) se iubesc, sînt săraci, și nimeni nu-i ajută, și știu că amorul lor e imposibil în această lume strîmbă. Și așa, cu o liniște infinită, hotărăsc să se omoare împreună. Nu sînt credincioși în sensul religios. Nu cred nici în Dumnezeu, nici în viața viitoare. Sînt prea cinstiți și curați pentru a crede în ceva care nu le-a fost dovedit. Dar tot din aceeași cauză, socot necinstit să nege toate aceste lucruri pe care nu le cunosc. În schimb, ei cred că e perfect cinstit ca cineva să spere că, poate după moarte, sufletele lor se vor întîlni.

Edith Piaf a imortalizat, prin cîntecul ei «Les amants d'un jour», această patetică sinucidere. În povestea lui



În Pépé le Moko **Gabin sacrifică totul pentru a-și revedea iubita.**

Carné operația ratează. El trage, cineva aude împușcătura, forțează ușa odăii de hotel; amantul fuge, ea e dusă la spital unde e salvată. El e distrus la gîndul că a fost laș, că nu s-a omorît cum fusese înțelegerea. Tot filmul este povestea eforturilor ei de a-l convinge că el nu are nici o vină și că trebuie ca ei să reia împreună dragostea lor începută. Acum ea nu mai este descurajată. Căci lupta dă aripi. Acum e vorba de a recuceri o dragoste care riscă să fie pierdută.

La sfîrșitul filmului, cei doi tineri stau pe bancă, pe malul Senei; și ea spune: fii încrezător, răsare soarele! («Le jour se lève!», se ridică zorile). Adică exact titlul pe care Carné îl va da filmului de care se va apuca imediat după terminarea celuilalt. Aceleași cuvinte, dar ce prăpastie de neînțeles le desparte!

În **Le jour se lève (Noaptea amintirilor)** asistăm la cea mai sinistră auroră, la cel mai halucinant răsărit de soare. Povestea omului de treabă pe care societatea putredă în care trăiește îl face, fără voia lui, să ucidă.

Aici Gabin este un lucrător. Un suflet curat și drept; afectuos, săritor, cinstit cu el și cu alții. Se îndrăgostește. Fetei pe care el o iubește îi face curte un fel de escroc înfumurat, obraznic, ridicol și destul de bătrîn. Marele actor Jules Berry întruchipează admirabil pe acest moftangiu care se crede diabolic și care, de altfel, în arta de a exaspera pe cineva, chiar este diabolic. De mai multe ori vine la Gabin să-i spună tot soiul de orori despre fata pe care acesta o iubea. Cu o vervă malițioasă își bate joc de el. Trebuie să știți că Jules Berry are un mod al lui, personal, de a se fandosi, de a parada, de a face pe elegantul, care scoate din sărite pe omul cel mai calm. La un moment dat, tot așa, dintr-o cochetărie de șmecher, începe să se joace cu un revolver. Peste cîtăva vreme, lasă revolverul pe masă. Iar în momentul cînd Gabin exasperat vrea să-i dea cu ceva în cap, pune fără voie mîna pe revolver și trage, spre profunda surpriză a amîndorura. Împușcatul iese din odaie. Ucigașul se baricadează. Poliția vine și-l asediază; stă la ușă și așteaptă. Iar filmul este această așteptare, mai ales a lui, în timpul căreia își aduce aminte toată povestea. In felul acesta o aflăm și noi. Este unul din primele mari «flash-back»-uri din istoria cinematografiei. Pendularea între prezent și trecut, între percepție și amintire, între odăița strîmtă, încuiată și blocată, iar dincolo de ea, în trecutul pierdut, lumea largă și nedreaptă, această alternanță între **este** și **a fost**, o găsim aci descrisă magistral. Colpi, prezentînd acest film în sala Alecsandri, spunea că această lucrare i-a fost lui evanghelie. De la **Le jour se lève** a învățat el carte. O lucrare care poate sluji drept biblie oricărui regizor.

«Le jour se lève»; «răsare soarele»! Răsare sinistru pe cadavrul unui nevinovat care se împușcă, în timp ce gazele asfixiante, introduse de poliție în odaie, se ridică și ele, de-acuma inutile. Moartea sinucigașului le făcuse inofensive.

Ca să înțelegem ce dreptate are Colpi, voi semnala un singur detaliu de artă cinematografică din acest film. Gabin așteaptă. Așteaptă ce? · Aș-



Annabella, care împreună cu Jean-Pierre Aumont formează celebrul cuplu din Hôtel du Nord.

teaptă să se isprăvească. Ce? Nici el n-ar putea spune. Deocamdată s-au terminat chibriturile. Pachetul de țigări e încă plin. Va trebui deci să-și aprindă țigară de la țigară. Această accelerare de ritm, care contrapunctează accelerarea de viață a omului care-și trăiește ultimele momente, ia forma unui lanț lung de țigări care, rînd pe rînd, ca clipele, mor și cer viață de la cea următoare, lanț lung și totuși așa de scurt! Ultima țigară va fi ultimul inel al lanțului, ultima clipă a unei vieți.

Tot așa cum fraza «le jour se leve» a fost pentru Carné ca un racord între două filme, tot astfel figura odioasă a personajului diabolic întruchipat de Jules Berry este ca un racord la un alt film viitor, la **Trubadurii diavolului (Les visiteurs du soir)**, alegorie medievală în care Jules Berry este chiar Diavolul în persoană. Spectatorii români își aduc aminte de această capodoperă a lui Carné, unde dracul dă greș, pentru că cei doi amanți, deși prefăcuți de el în statui de piatra, vor păstra în trupurile lor, intactă, o inimă care bate....



Michèle Morgan: ideala întrupare a eroinelor filmului poetic francez.

La prima vedere am putea reproșa acestui «realism poetic» că este pesimist, că eroii se lasă prea ușor biruiți de viață; și mai ales biruiți, aș putea chiar zice robiți, de pasiunea amorului. De cîte ori n-am auzit noi acest refren: «om slab, toate prostiile astea, toate nebuniile astea le-a făcut pentru o femeie!... În mîinile ei, era o cîrpă». Este aspectul Zola sau Maupassant al problemei. Doar că acești noi realiști se depărtează de Zola, de aspectul animalic al amorului. Eroii pe care i-am descris mai sus nu iubesc cu frenezie, ci caută în dragoste puritate, caută acea încredere fără rezervă în celălalt, acea fuziune sufletească totală cu celălalt, o preocupare de cinste în toate vorbele și faptele, o oroare de minciună, de calcul meschin. Nu beție caută acești amanți în amor, ci liniște sufletească, împăcare. Ușurința cu care disprețuiesc primejdiile și moartea nu vine din faptul că și-au pierdut mințile, ci din faptul că s-au ridicat deasupra primejdiilor. Nu degeaba comentatorii acestui curent francez l-au numit «realism poetic». O covîrșitoare nevoie de poezie, de înălțare mînă pe acești oameni săraci și simpli, inculți, nerafinați. O imensă noblețe îi însuflețește.

Se întîmplă așa de rar (atît în literatură cît și în viață) să întîlnim acest fel de a iubi, acest amor nebatjocorit de lăcomia geloasă care îl preface în delir de posesiune; care preface ființa omenească în obiect de proprietate; se întîmplă așa de rar să ni se arate dragostea cea adevărată, făcută din topire unul într-altul a două suflete, al căror crez să fie acele minunate vorbe ale Julietei lui Shakespeare: «the more I give, the more I have, for both are infinite», adică «cu cît mai mult dau, cu atît mai mult am, căci amîndouă-s infinite»; se întîmplă așa de rar ca un făcător de romane, de drame sau de filme să ne zugrăvească acest adevărat amor, încît simțim nevoia să le adresăm rugăciuni de mulțumire și recunoștință, așa cum strămoșii noștri înălțau odinioară zeilor

D.I. SUCHIANU

* Sub aceste titluri au rulat la noi *(n.n.)*.

cinema

CARTEA DE FILM

S. KOMAROV: **Istoria cinematografului de peste hotare,** vol. I, Cinematograful mut (Istoria zarubejnogo kino, Tom I, Nemoe kino), ed. Iskusstvo, Moscova, 1965, 416 pag. 78 il.

ULRICH GREGOR, ENNO PATALAS: **Istoria filmului modern** (Geschichte des modernen Films) Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1965, 343 pag., 48 planșe.





Printre numeroasele istorii ale cinematografiei mondiale apărute în ultima vreme, un loc special îl ocupă cea semnată de prof. S. Komarov, de la Institutul unional de stat de cinematografie din Moscova. Ceea ce deosebește lucrarea de toate aparițiile similare pe care le cunoaștem este faptul că e un prim curs universitar de specialitate, care prezintă nașterea și evoluția fenomenului cinematografic în contextul respectivelor condiții economice, social-politice și culturale. Pe baza unor documentări temeinice sînt analizate, rînd pe rînd, cinematografiile naționale din Franța, Italia, S.U.A., Germania, Anglia, Danemarca, Suedia și din țările Europei Centrale — toate în perioada filmului mut. Autorul aplică în mod consecvent în toată lucrarea teza leninistă privind cele două culturi și scoate în evidență elementele democratice și socialiste apărute în germene în diferitele cinematografii. Trebuie de asemenea subliniat că S. Komarov dezbate nu numai cele mai reprezentative creații, ci și unele dintre teoriile artei filmului apărute în acea epocă. Bogat ilustrat, volumul cuprinde și un aparat critic util, din care fac parte, între altele, scurte fișe bio-filmografice a circa 70 de creatori.

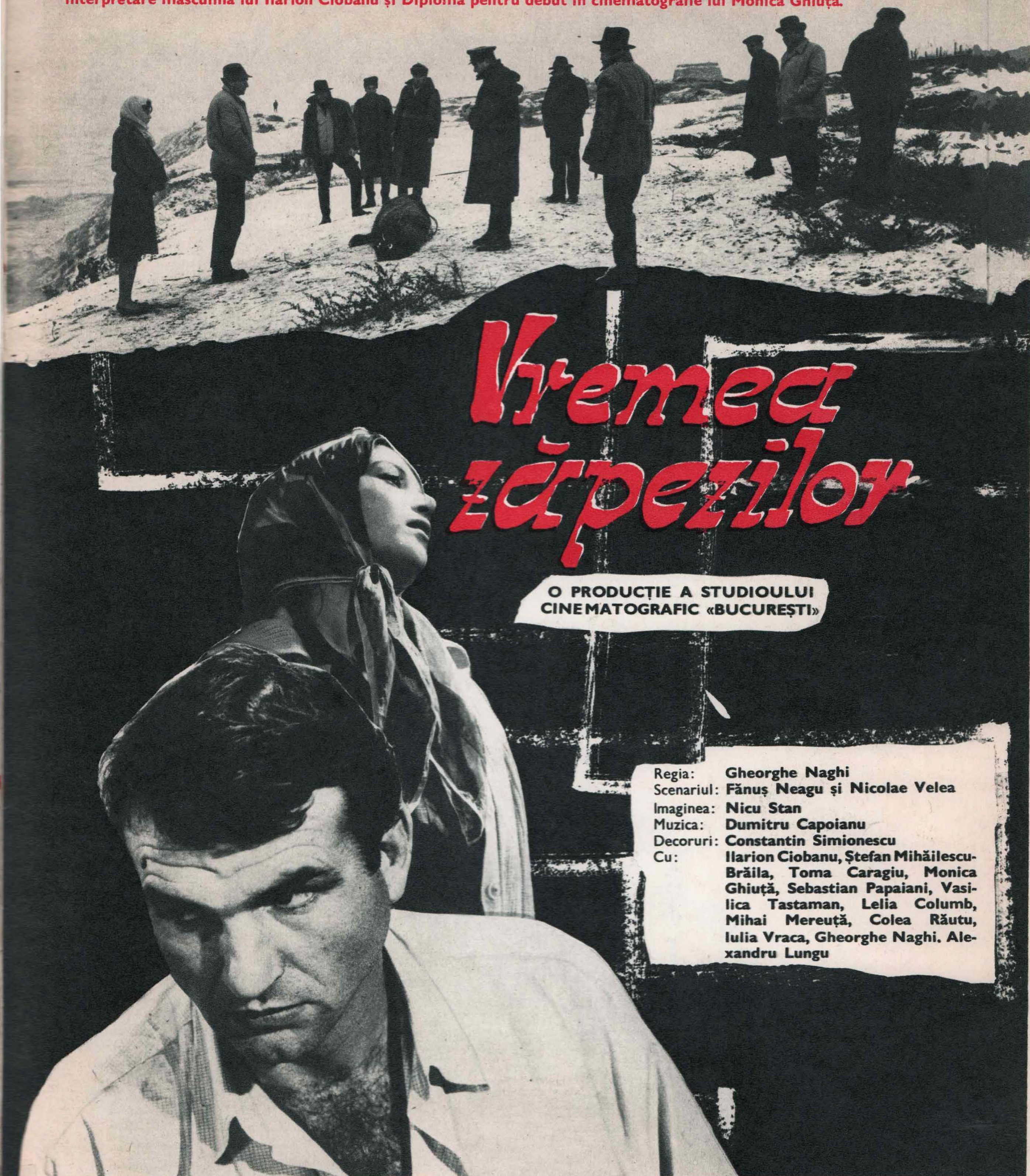
Dar în manualul lui S. Komarov există, pe alocuri, unele aprecieri oarecum subiective, cu care nu putem fi de acord: de pildă, diminuarea meritelor lui Jean Epstein, eminent teoretician și valoros creator francez; sau cu critica nediferențiată adusă «avangardei» franceze. Autorul apreciază, oarecum nedrept, și valoarea unor creatori, cum ar fi Buster Keaton, afirmînd că acesta nu era decît o «păpușă mecanică» și că «rolul principal în filmele acestuia nu-l juca el, ci scenariul său». Desigur, e regretabilă și eroarea de informare asupra originii «nobile» a lui Erich von Stroheim (în realitate odrasla unui biet pălărier). În ceea ce privește cinematograful mut românesc lucrarea evidențiază valoarea deosebită a unor pelicule care nu s-au păstrat și ca atare nu mai pot fi apreciate (de exemplu **Năpasta** considerată «prima realizare cu adevărat artistică a cinematografiei românești»), neglijînd altele care au supraviețuit și în care se găsesc elemente viabile (de exemplu, **Manasse**). Dar aceste mici inadvertențe nu pot scădea valoarea certă a lucrării.

*

O altă interesantă operă istoriografică de specialitate recent apărută este *Istoria filmului modern* a cunoscuților critici vest-germani Ulrich Gregor și Enno Patalas. Conceput de pe poziții înaintate, volumul reprezintă o dezvoltare a ultimelor trei capitole a *Istoriei filmului* de aceiași autori, apărută în 1962. Gregor și Patalas consideră că la începutul celui de-al doilea război mondial apar în dezvoltarea filmului fenomene similare cu cele de la începutul secolului în celelalte arte, fenomene desemnate îndeobște de știință și critică drept «moderne». Ele constă în modificarea conținutului categoriei de realism în film, în noua orientare a cinematografului postbelic spre evenimentele concrete. De aceea volumul începe cu nașterea și înflorirea neorealismului italian, expresia cea mai pură a noii tendințe, tratează în continuare evoluția filmului în diferite părți ale lumii începînd cu anul 1940, descrie apoi procesul de regres al neorealismului și căutările unor autori contemporani care au dus la modificarea dramaturgiei clasice în favoarea unor amplasări subiective ale materialului filmat și la reabilitarea montajului (Antonioni, Resnais, Godard, ș.a.). Cartea lui Gregor și Patalas se distinge prin prezentarea sistematică a ceea ce-i esențial în cinematografia mondială din ultimul sfert de secol, prin aprecieri — în cele mai multe cazuri întemeiate — asupra celor mai însemnate opere, printr-o bună documentare, o iconografie bogată, bine selecționată și prezentată în chip original (nu obișnuitele fotografii disparate din diferite filme, ci suite de imagini semnificative din capodopere larg comentate în text). Credem că tratarea mai amplă a cinematografiei țărilor socialiste sau a unor mișcări contemporane cu mare răsunet, ca de exemplu «cinéma-vérité» în Franța, cît și aprofundarea problemelor filmului de animație (expediat, în cele mai multe cazuri, în cîteva cuvinte) ar fi constituit completări binevenite.

E. VOICULESCU

Film distins la cel de al III-lea Festival Național al Filmului de la Mamaia 1966 cu Premiul pentru scenariu, Premiul pentru interpretare masculină lui Ilarion Ciobanu și Diploma pentru debut în cinematografie lui Monica Ghiuță.



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017


nr 10
ANUL IV (46)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică